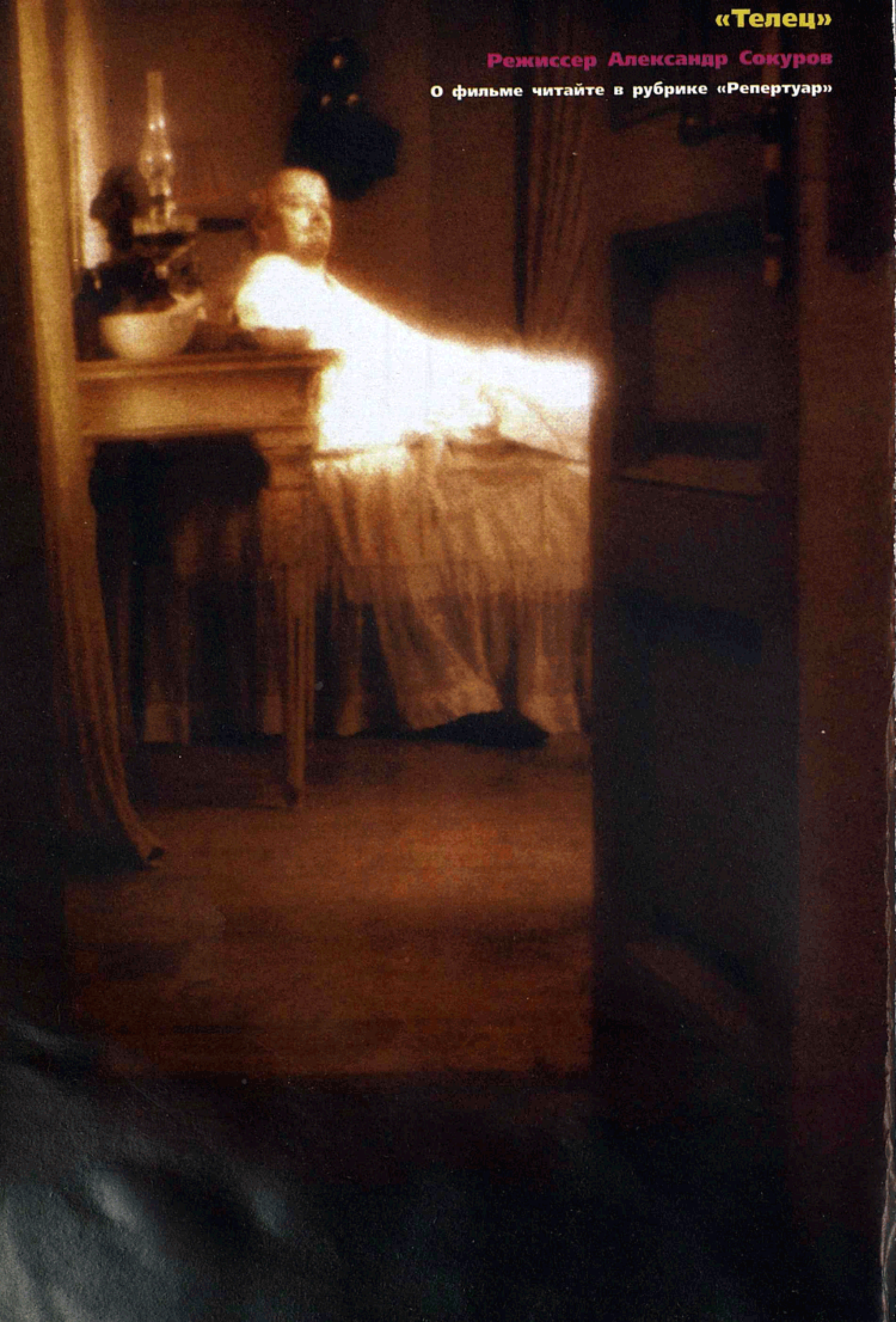
ИСКУССТВО КИНО



«Телец»

Режиссер Александр Сокуров

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑РУССКИЙ СТАНДАРТ ИДЕАЛЬНО ТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ РУССКОЙ ВЛАСТИ — ПАПА И ЛЮТЕР, РЕАКЦИОНЕР И РЕФОРМАТОР В ОДНОМ ЛИЦЕ. *ЮРИЙ ПИВОВАРОВ* **❑«ТЕЛЕЦ»: ЗА ПРЕДЕЛАМИ РЕАЛЬНОСТИ ЦЕЛЬ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОКУРОВА — НЕ ПРОПОВЕДЬ, А ЭСТЕТИЧЕСКОЕ САМОВЫРАЖЕНИЕ, ПО-РУССКИ ПРИЧУДЛИВО ВЫДАЮЩЕЕ СЕБЯ ЗА ПРОПОВЕДЬ.** *ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ* **❑«ШОКОЛАД»: УЮТНАЯ ИГРУШЕЧНАЯ готика Я ХОТЕЛ, ЧТОБЫ ТАКОЕ СВОЙСТВО ЖИЗНИ, КАК СОВРЕМЕННОСТЬ, НЕ КАСАЛОСЬ ГОРОДКА И ГЕРОЕВ, ЖИВУЩИХ «ВНЕ ВРЕМЕНИ».** *ЛАССЕ ХАЛЬСТРЁМ* **❑ИСКУССТВО И ТЕХНОЛОГИИ «МАГНОЛИЯ» И «ВРЕМЕННОЙ КОД» ПРЕДЪЯВЛЯЮТ ТУ ИСТОРИЧЕСКУЮ ТОЧКУ, В КОТОРОЙ СМЕРТЬ КИНО И ЕГО ВОЗРОЖДЕНИЕ СУЩЕСТВУЮТ ОДНОВРЕМЕННО.** *ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ* **❑НАШ ЧЕЛОВЕК НА ТВ ИСТИННЫЕ ДОКУМЕНТАЛИСТЫ ПОДХОДЯТ К ВИДЕОИЗОБРАЖЕНИЮ ОЧЕНЬ ОСТОРОЖНО, ОНИ ЗНАЮТ, КАК УМЕЛО ОНО МОЖЕТ ЛГАТЬ.** *ПЕТР ШЕПОТИННИК* **❑РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТ ЕСТЬ РАЗНЫЕ ПОДВИГИ. БЫТЬ ГЕНИЕМ ТОЖЕ ПОДВИГ.** *ТАТЬЯНА ЛУГОВСКАЯ* **❑ДНЕВНИК КАК ЖАНР ЛИТЕРАТУРА НЕ МОЖЕТ БЫТЬ СДАНА В АРХИВ, ПОКА СОХРАНЯЕТСЯ ТО ЗЛО, О КОТОРОМ ОНА СВИДЕТЕЛЬСТВОВАЛА.** *РОЛАН БАРТ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

Ю.С.ПИВОВАРОВ
Передельная Россия

РЕПЕРТУАР

23

АЛЕКСАНДР ЛУНГИН
Жертва 374

26

ДМИТРИЙ БЫКОВ
Смерть, да и только

29

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ
Случай Сокурова

32

А.ХАНЮТИН
Все немного сложнее
Беседу ведет Н.Сиривля

35

ИГОРЬ МАНЦОВ
Капитуляция

38

НИНА ЦЫРКУН
Интим для начинающих

40

НИНА ЦЫРКУН
Пожар в сумасшедшем доме

42

ВИКТОР МАТИЗЕН
Королевская охота на Зайцева

45

МАРИНА ДРОЗДОВА
Кондитерские штудии

47

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
Синее и желтое

49

АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Пограничная трагедия

51

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Взгляд пацана

КОММЕНТАРИИ

55

АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ
Самоубийство Джона Леннона

58

СЕРГЕЙ ХОРУЖИЙ
Альтернатива как она есть

И М Е Н А

63
ДЖОННИ ТО:
«Для меня в кино возможно всё!»
Интервью ведет Анжелика Артюх

68
ЛАССЕ ХАЛЬСТРЁМ:
«Я хотел продаться...»
Интервью ведет Ирина Любарская

72
Е.ГОЛЫНКИН
Он и был — кино

74
В.МИРЗОЯН
Сотня жизней и одна смерть

Р А З Б О Р Ы

79
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
В поисках утраченного стиля

83
ЛЮДМИЛА ДЖУЛАЙ
«Россия» — опыт открытости

88
ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ
Демонтаж

M E D I A

93
ВАЛЕРИЙ ФОМИН
Але, народ!

103
ПЕТР ШЕПОТИННИК
Тайм-код + человечность
Беседу ведет Л.Донец

О П Ы Т

115
ПАТРИС ШЕРО:
«Актеры всегда знают больше меня»

П У Б Л И К А Ц И И

121
ЕЛЕНА БУЛГАКОВА, ТАТЬЯНА ЛУГОВСКАЯ
Выходит душа на душу

139
РОЛАН БАРТ
В раздумье

Ч Т Е Н И Е

149
КШИШТОФ ПЕСЕВИЧ ПРИ УЧАСТИИ АГНЕШКИ ЛИПЕЦ-ВРУБЛЕВСКОЙ
Чистилище

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Фото Д.Лебедева

Ю.С.ПИВОВАРОВ

Передельная Россия

Журнал уже давно не обращался впрямую к проблемам истории и социальной политики, которые были для нас едва ли не самыми важными в конце 80-х — начале 90-х. Очевидно, завоевания этих бурных лет на нашем конкретном участке «фронта» в том и состоят, что теперь киноведы с чистой совестью могут заниматься киноведением и ходить в кино, а не на демонстрации.

Однако в десятую годовщину путча и исторического ельцинского стояния на Москве-реке мы решили сделать исключение, тряхнуть стариной и опубликовать сугубо историческую статью директора Института научной информации по общественным наукам (ИНИОН) Юрия Пивоварова.

Принесло ли минувшее десятилетие коренные изменения в общественном сознании или же на новом витке мы всего лишь воспроизводим классические стереотипы российской ментальности? Вот основной вопрос, которым задается автор. Его позиция может показаться экстремальной, провоцирующей несогласие, в том числе и резкое (полемические отклики мы опубликуем в ближайших номерах). Но что может лучше отметить юбилей российской свободы, чем крайность суждения и реализация права на инакомыслие?

Закат России. Der Untergang des Russlands. Все надежды, планы, утопии разрушены. Все реформаторы провалились. Вместе с ними — революционеры и реакционеры. А также консерваторы, либералы, почвенники, космополиты, замполиты... Экономика и экология, управление и здравоохранение, образование и оборона, труд и капитал, государство и право, церковь и наука, и пр. и пр. — все находится в положении предсмертном, пред-предсмертном, нуждается в срочной госпитализации. В общем: «Врача!» Но врач не идет. В истории нет места для госпиталя, нет времени для поправки здоровья. Она, скорее, тротуар Невского проспекта (Чернышевский ошибся), на котором сначала неудавшийся богоносец разбивал прикладами своих трехлинеек головы тем, кто носил шляпу и пенсне (а чё жалеть, сами себя прозвали «лишними людьми»), а затем мы разбивали себе головы, проваливаясь в трещины и ямы его асфальта.

Да, век удался на славу. Правда, больше на «славу КПСС», чем, как пелось в первом русском гимне, «на славу нам». Но «нам» жалеть об этом не стоит. Ведь «мы» с детства были приучены, что «бой идет не ради славы, ради жизни на земле». Однако этот бой «мы», Россия, проиграли. И жизни (жизней) как-то поубавилось, и земли...

Закат России. С нами не считаются. На будущее почти не берут в расчет. Безразлично и нагло поучают. Наше влияние в мире стремительно приближа-

---

Журнальный вариант. Печатается с сокращениями.

ется к нулю. «От тайги до британских морей» нас больше не боятся. Боятся лишь некоего дискомфорта, который мы порождаем нашим умиранием.

Таков результат XX века. Для русских. У других получилось иначе. Готовы ли мы сегодня к ответу на вопрос: почему? Не знаю. Может, еще немного рано. Может, ушедшее столетие еще не остыло и его жар еще опаляет нас, не дает возможности холодного и спокойного размышления. Тем не менее, как говорил Иосиф Бродский, «попробуем же отстраниться, взять век в кавычки»...

Нет, конечно, это не подведение окончательной черты. Так, соображения на скорую руку, беглые зарисовки, «картинки с выставки». Импрессионистический этюд с метафизическим уклоном. По аналогии с Василием Макаровичем Шукшиным: «железнодорожник с самолетным уклоном»

(...вот лицо русского XX века — не его проза и кино, а его глаза, морщины, худая жилистая фигура, застегнутая на все пуговицы, без галстука, темная рубаха под коротковатым пиджаком, как судьба Николая Рубцова, как проза Андрея Платонова...)

...Однако (слегка) напомним историческую диспозицию: очень-очень сильная власть, главная и (почти) единственная креативная сила в стране; народ, совсем еще недавно находившийся в многовековом рабстве, покорный и напоминавший о себе редкими взрывами жестокого и немилосердного варварства; интеллигенция, чужая и власти, и народу, но страстно мечтающая о власти и народе и одержимая мечтой о рае на земле; поднимающийся капитализм, просвещенная бюрократия, архаичная и непросвещенная церковь, писатели, террористы, старозаветные купцы, нарождающийся пролетариат, громоздкая и не очень эффективная громадина военщины; прибалты, немцы, поляки, евреи, малороссы, Средняя Азия; далекая страшная Сибирь и дальний Дальний Восток...

Российская империя вплывает в XX век. Море надежд, экономический подъем, расцвет науки и культуры, но и обострение застарелых социоисторических болезней, декадентство, провокаторство как стиль и знак времени. А между тем крот истории рыл свой ход. И это был ход, по которому в страну пришла революция. Слепой же грызун пожрал всех этих Столыпиных и Путиловых и запустил Лениных и Троцких.

Дальнейшее так же хорошо известно. Лысого тирана менял тиран волосатый. Большую кровь сменила малая, кровопийц — ворюги. Кто был ничем, тот, действительно, стал всем. При этом все превратились в ничто. Поубивали полстраны, разграбили всю. Затем построили вновь — жалко и помпезно одновременно. Проиграли поначалу, но выиграли в конце концов войну. Поколение победителей — основное советское — умерло в нищете, получая подачки от побитых ими немцев. Летали в космос, громыхали ракетами и танками, судорожно держались за примитивную идеологию, практически бесплатно учили и лечили (наверное, в первый и последний в русской истории раз), лучших убивали или задавливали-выдавливали, стали на недолго могучей военно-технической сверхдержавой, на недолго же — и в общем, скудно — накормили и приодели себя (наверное, в первый и последний раз в русской истории), и вдруг все сломалось. Бог не пощадил Советский Союз. Как не пощадил ранее Российскую империю.

Ну а 90-е годы, они еще с нами и в нас, чего о них...

Так что же мы имеем в итоге?

Скажем несколько слов о Русской Власти. О единственном субъекте русской истории, ее Субстанции. Таковой она стала после и в результате похищения субъектной энергии у всех остальных ее носителей. И прежде всего, субъектности была лишена основная часть русского народа. В работе «Русская Система» А.И.Фурсов и я называем такой народ (население) Популяцией. Наряду с Русской Властью (повторим: Моносубъектом русской истории) и Популяцией мы обнаруживаем и третий важнейший элемент Системы. Это — Лишний Человек. «Он может быть как индивидуальным (часть дворян и интеллигенции в XIX — начале XX века), так и коллективным (казачество в XVII веке). Лишний человек — это те индивиды или группы, которые не «перемолоты» властью и

поэтому не стали ни ее органом, ни частью популяции. Или же это люди, «выломившиеся» из Популяции и Власти...»[1].

Следовательно, «Русская Система — это такой способ взаимодействия ее основных элементов, при котором Русская Власть — единственный социально значимый субъект. Если Русская Система есть способ контроля над русской жизнью, то Лишний Человек — это мера незавершенности системы, индикатор степени неперемолотости русской жизни Русской Системой и Властью. Процесс взаимодействия, с одной стороны, Русской Системы и Русской Власти, а с другой — Русской Системы и русской жизни (в которой Система далеко не все исчерпывает и охватывает, а в Системе не все Власть) и есть Русская История»[2].

В определенных исторических условиях элементы Русской Системы диффузируют друг в друга. Так, к примеру, после Октябрьской революции мы имеем дело с феноменом Властепопуляции (кухарка управляет государством). Это, если угодно, «перевернутая» Русская Система. То есть эссенция Системы сохранена, но в прямо противоположной социально-властной конфигурации. Зинаида Гиппиус на заре советско-социалистического порядка вывела точную формулу его соотношения, отличия и одинакости (как говаривал Герцен) с царским режимом. По ее словам, идея самодержавия — власть одного над всеми, идея коммунизма — власть всех над одним. И в том, и в другом случае осуществляется подавление индивида, что и является *содержанием* русского типа социальности[3]. Меняются лишь «политические технологии».

И еще о Русской Власти — элементе и категории *системообразующей*. Как и все остальные составляющие Системы, она отражает и описывает мир (русский мир, или мiр), который не знает о споре номиналистов и реалистов, не видит границы между физическим и метафизическим и т.п. И потому в ней изначально заложен конфликт метафизического и физического, субстанциально-властного и субстанциально-личностного. Иначе говоря, природа русской власти с необходимостью *предполагает* их некое совмещение, соединение, взаимопроникновение, но и — борьбу. Если на Западе в ходе длительной эволюции власть обрела принципиально безличностный характер, а идея власти полностью отделилась от идеи личности («...вместо того, чтобы считать, что власть является личной прерогативой лица, которое ее осуществляет, была разработана форма власти, которая независима от правителей. Эта форма и есть государство»[4]), то в России всего этого не было. Здесь, напротив, высшей метафизической пробы власть была намертво пришпилена к некоему физическому лицу (Рюриковичи, Романовы[5]). В советский период Популяция экспроприировала эту метафизику, тем самым на время спасая ее от гибели. Однако именно «на время», поскольку господство Властепопуляции — гражданская война, террор, другие формы самоистребления — оказалось *избыточным* даже для привыкшей к перманентному насилию России...

И еще об одном органическом качестве Русской Власти — дистанционности. Она не есть, как на Западе, порождение и политическое выражение civil society, поскольку и самого «сосайети» у нас нет. Она порождает и формирует в России все (выражаясь идеально типически). Она действует с дистанции, со стороны. Она отделена и отдалена от этого «всего». Сближение со «всем» опасно для ее природы и функционирования. Будучи Субстанцией (это «то, что существует само в себе и представляется само через себя, то есть то, представление чего не нуждается в представлении другой вещи, из которой оно должно

---

[1] Пивоваров Ю.С., Фурсов А.И. Русская Система и реформы. — Pro et Contra. М., 1999, т. 4, № 4, с.184.

[2] Там же, с. 184—185.

[3] В.В.Розанов, подводя итог жизни: «В России так же жалеют человека, как трамвай жалеет человека, через которого он переехал. В России нечего кричать. Никто не услышит». «Трамваи» — это не цари, жандармы, энкэвэдэшники и т.д.; это эссенциально русское, это русская жизнь. Она у нас выше всего, она бессмертна.

[4] Burdeau G. L'Etat. P., 1970, p. 10.

[5] Пушкинское «все Романовы — революционеры» и означает, помимо прочего, драму противоборства физического и метафизического, личного и властного в душе и поведении персонификатора власти. Власть словно бунтует против самой себя и ею же заведенных порядков. Это неустранимый конфликт конечного человека с вневременной, надвременной интенцией Власти.

было образоваться»[6]), она должна хранить это свое главное качество, хранить как девство. Что лучше всего делать — на дистанции.

Начиная с Горбачева, Русская Власть теряет свою метафизическую природу. После него власть становится физической. И ее подбирает крепкий мужик Ельцин. Ельцинизм есть не метафизическая, а животно-физическая Русская Власть. Что это такое? Ленин был точкой, до которой сжалась, а потом разжалась Русская Система. Но она уже не могла существовать в монархической форме. И даже в чисто вождистской (о причинах *здесь* говорить не будем). Власть и Популяция *вынужденно* образовали Властепопуляцию. Ее олицетворением, богом, вождем, знаменем стал Сталин. После его смерти Властепопуляция распалась на номенклатуру и советский народ, новую историческую общность. Это эпоха Хрущева — Брежнева. А при Горбачеве распались и номенклатура, и народ. И все стало бесхозным. Власть, люди, вещественная субстанция, идеи и т.д.

И вот Ельцин сказал: ребята, берите себе сколько унесете (вещества и суверенитета), и я возьму, сколь смогу. Началась приватизация. То есть Горбачев приватизировал сам себя, Ельцин — власть, чубайсовские — материю, никитомихалковские — идеи. Причем все исключительно в смысле физики, а не метафизики. Ельцинизм — это такая политика, где каждый берет то, что может взять. Таможенники — таможню, пограничники — границу, библиотекари — книги и т.д. То есть свободная приватизация каждым есть условие свободной приватизации всеми и всего (это не означает, что всяк российский человек что-то получил в ходе Великой приватизации; напротив, подавляющее большинство не получило ничего).

И, в принципе, если бы у Ельцина было здоровье Лебедя, а характер Чубайса («железный Толик»), это могло бы продолжаться довольно долго. Но здоровье подвело и подвела Русская Власть. Она не захотела издохнуть ни в велеречево-косноязычном Горбачеве, ни в косноязычном шутовстве Ельцина. Она не захотела быть физической, ее метафизическое начало стало потихонечку оживать. И это, кстати, порою прорывалось даже в бывшем уральском партработнике, ставшем первым всенародно избранным. Царь Борис, Борис II (кстати, ведь и Борис I, Годунов — по-своему тоже первый всенародно избранный). «Президент от Бога» — как он однажды оговорился, видимо, будучи в приятном подпитии в гостях у патриарха. Этот всенародно избранный царь или имевший якобы божественную легитимацию президент постепенно-потихонечку дистанцируется от своего электората, который, в свою очередь, трансформируется в подданных. Власть вновь обретает важнейшее свое метафизическое качество — дистанционность. Далее Ельцин вынужден искать себе наследника. Череда кандидатов в дофины проходит через его роскошно имперские апартаменты в Кремле.

Неожиданно на небосклоне русской политики вспыхивает звезда Путина.

...И все же еще раз о Ленине. Безусловно, фигуре номер один ушедшего века. Ленин столь велик, что его «величество» умалило Россию. С исторической точки зрения вполне, пожалуй, релевантно уравнение: чем больше Ленин (Ленина), тем меньше Россия (России).

Правда, здесь необходимо уточнение: Владимир Ильич Ульянов и Ленин не одно и то же. Если Ульянов конкретное историческое лицо, то Ленин — категория метафизического порядка. Если жизнь Ульянова оборвалась ранним холодным январским утром 1924 года, то Ленин — в известном смысле — и «сейчас живее всех живых». Ленин для русской истории в одном ряду с «принятием христианства», «татаро-монгольским игом», «возвышением Москвы», «преобразованиями Петра I», «реформами царя-освободителя» и т.д.

По своему влиянию на судьбу России Ленина можно поставить в один ряд лишь с Петром. Что же касается воздействия на ход мировых событий, то тут уже мы русских конкурентов не найдем. Более того, трудно будет обнаружить и соперников иноземных. Действительно, кто? Известно, скажем, мнение, что

---

[6] Спиноза Б. Этика. М.—Л., 1932, с. 1.

содержательно XX век был определен тремя немецкоязычными евреями: Марксом, Фрейдом и Эйнштейном. Вполне с этим можно согласиться. Правда, с оговоркой. Разве Ленин не соединил их в себе (метафорически выражаясь)? Кстати, он вообще был гениальнейший объединитель и расширитель. Это с одной стороны. С другой — гениальнейший редукционист и упроститель.

...будто История распорядилась, сведя в одном человеке русскую, калмыцкую, еврейскую, немецкую и шведскую линии; православие, лютеранство, буддизм; Европу, Россию, Азию; недавних крепостных, мещан, дворян, приказчиков, учителей, врачей, чиновников; все огромные евразийские пространства и народы, их населяющие, участвовали в рождении этого человека и стали поприщем его деятельности; азиатская вечность, европейское время и русская мечта о вечности на земле — коммунизме, в котором происходит вечноизация времени (это и есть обломовские сны, Симбирск родина и Гончарова, и Ленина, вся неустанная, по шестнадцать часов в день, холерическая работа Ленина была направлена на осуществление снов Обломова, Ленин — это Штольц, взявшийся ре-

Л.Д.Троцкий, В.И.Ленин и Л.Б.Каменев после выступления перед красноармейцами, отправляющимися на фронт

ализовать идеал своего друга), лепили его характер, волю и ни на кого не похожий ум.

Итак, Ленин как некая результирующая Маркса, Фрейда и Эйнштейна? Ну, с Марксом все ясно. Ленин — его величайший ученик и продолжатель по-русски. Что бы ни говорили всякие там ревизионисты, именно Ленин законный наследник Маркса по прямой. Пусть даже (не исключаю) сам Маркс и не признал бы Ильича таковым. А что, разве всегда родители довольны детьми?!

19 августа 1991 года

Конечно, связь Ленина с Фрейдом или Эйнштейном *внешне* менее доказательна. Сущностно же — безусловна (для меня, по крайней мере). Так, Фрейд сводит культурное и социальное к формам проявления первичных жизненных влечений, опираясь при этом на свое учение о бессознательном и некоторые другие свои психологические построения. То есть детерминирует, упрощает и редуцирует все многообразие социокультурной жизни к неким *абсолютным* природно-социальным и *элементарным* факторам. И это не ленинизм? А концепция сублимации не похожа ли как две капли воды на ленинскую версию марксизма, объясняющую всякую человеческую деятельность проявлением «классовых инстинктов»? А история общества и культуры, трактуемая Фрейдом, как борьба Эроса и Танатоса, так уж отличается от ленинского ви́дения истории как борьбы классов?..

С Эйнштейном же Ленин просто идет параллельным курсом. В самом начале столетия Ильич создает ленинизм-для-России (от «Что делать?» до работ времен первой русской революции). Это, так сказать, частный ленинизм, его частная теория. В 1905 году выходит в свет книга Эйнштейна «К электродинамике движущихся тел». В ней сформулирована частная теория относительности. Не зная друг о друге, хотя и находясь практически в одной точке (Швейцария), они решали схожие, *подобные* вопросы.

Перед Эйнштейном стояла проблема разрешения противоречия между общими законами механики Галилея — Ньютона и открытиями 60—80-х годов XIX века, сделанными Максвеллом и Майкельсоном. Согласно второму закону Ньютона, в принципе нет ограничений для скорости, которую можно придать телу. Это в конечном счете означает, что время всюду течет одинаково. Вообще в ньютоновской механике выполняется принцип относительности Галилея: законы механических явлений одинаковы по отношению ко всем инерциальным системам. Но Максвелл, анализируя электромагнитные явления, не нашел этому подтверждения в области электродинамики. Еще бо́льшие сомнения посеяли опыты Майкельсона. Он не обнаружил ожидаемой зависимости скорости света от направления его распространения по отношению к направлению движения Земли.

Эйнштейн в частной теории относительности заимствовал ряд положений из классической теории и одновременно опирался на данные опытов Майкельсона. В результате возникла принципиально новая картина мира, в рамках которой пространство и время зависят от системы отсчета, по отношению к которой они определяются. То есть Эйнштейн не отбросил старые представления, он включил их в новый контекст, где они и обрели новое содержание. Или точнее: стали элементом нового знания, не утратив при этом своей адекватности.

Ленин сделал то же. Он примирил классический марксизм с новорусским революционным опытом. Ввел его в русский контекст. Показал, что в русском пространстве время течет с иной скоростью, а также — принципиальную значимость системы отсчета, точки зрения наблюдателя. Думаю, что для складывания ленинизма неоценимыми оказались опыты Желябова—Нечаева; во всяком случае, они сыграли не менее важную роль, чем опыты Максвелла—Майкельсона для формирования воззрений Эйнштейна.

В 1915 году приходит время для общей теории относительности, которая отныне служит основой представлений о мироздании. Признается, что массы материи, определяя структуру пространства-времени, определяют через это и свое собственное движение. Тогда же Ленин создает общую теорию ленинизма — «ленинскую теорию империализма». Русский (частный) вариант включается в новую универсальную и универсалистскую концепцию. Фактически она гласит: социальные массы, определяя (воздействуя, меняя) структуру исторического пространства-времени (в ленинизме, как и у Эйнштейна, время и пространство суть разные измерения одного и того же; *это гениальное открытие в политике*), определяют (воздействуют, меняют) через это и свое собственное движение (свое собственное историческое бытование).

Да, Ленин конгениален этим трем гениям. И в своей гениальности близок, родствен гениальности каждого из этой тройки. В этом отношении мне некого поставить с ним рядом.

Принципиально важной для понимания нашего XX века является история деленинизации Ленина, история метаморфоз этого символического явления.

Деленинизация началась при Хрущеве. Поначалу попробовали показать Ленина «таким, каким он был на самом деле». Решили немного очеловечить бога, и возник зазор (небольшой, но, как выяснилось впоследствии, гибельно опасный) между Лениным и помощником присяжного поверенного, профессиональным революционером, политическим эмигрантом и вождем русской революции Владимиром Ульяновым. После падения мужицкого царя Никиты дело деленинизации попало в руки диссидентов — от блудного сына КПСС Роя Медведева до громоподобного сына ГУЛАГа Александра Солженицына. Под пером этого Нобелевского лауреата Ленин предстал перед нами некоей причудливой комбинацией героя гоголевской «Шинели», жалкого и ничтожного Акакия Акакиевича, и орудия тайных темных сил (связанных с германским генштабом и одновременно использующих его), целью которых было уничтожение России. Сам, может, того и не желая, Солженицын немало сделал для демонизации и дьяволизации Ленина. Однако знание об этом новом Ленине было доступно относительно узкому кругу интеллигенции и стало ее своеобразной эзотерикой. Для подобных идей в 70-е годы еще не сформировался массовый потребитель.

Следующий этап деленинизации приходится на конец 80-х — начало 90-х. В этот краткий отрезок времени Ленин шаг за шагом (причем эти шаги делались очень быстро) из доброго и человечного бога превращался в великого, трагического и противоречивого Владимира Ульянова, неоднозначного персонажа русской истории, кровавого диктатора, главного беса революции и, наконец, в воплощение абсолютного зла. Этот последний статус Ленин обретает в начале октября 1993 года после разгона Верховного Совета РФ и попытки национал-коммунистического реванша в Москве. В эти дни одна из самых популярных и по-своему очень чутких к изменениям в массовом сознании газет («Московский комсомолец») печатает на первой полосе рисунок медали, на которой изображены Гитлер (на переднем плане) и Ленин. Медаль обрамлена флагами со свастикой и серпом и молотом. Рядом цепи. Композиция очень и

очень привычная человеку, выросшему в советском коммунизме. Только раньше не было Гитлера и свастики. Были Маркс с Энгельсом (да одно время Сталин) — так же в профиль. Теперь место немецких бородачей занял немец с пробором и усами. Тому, кто разбирается в советской политической символике, сразу же все стало ясно. Гитлер уже давно олицетворял Абсолютное Зло. Теперь к нему был приравнен Ленин. Таким образом, процесс деленинизации, разоблачения Ленина-бога заканчивается превращением его в Ленина-дьявола — идеи Солженицына живут и побеждают. Никакого Владимира Ульянова Россия знать не хочет.

Но подчеркну: все метаморфозы происходили в основном в публицистике, на телевидении и радио. Что касается бесчисленных памятников вождю и прочих его изображений, а также заводов, колхозов, учреждений, парков, улиц, метро и пр. «имени Ленина», то здесь все практически осталось по-прежнему. Развенчание Ленина произошло в слове, никак или почти никак не материализовавшись. Точнее, не дематериализовавшись.

Особая история с мавзолеем...

Правда, с 1953 по 1961 год это был мавзолей Ленина — Сталина. Или как еще в 30-е пророчески сказал Мандельштам: «домик Сталина имени Ленина». Хрущев вышвырнул оттуда своего бывшего шефа. И хотя Сталин был, действительно, «Лениным сегодня», там для него места не было. Не важно, чем руководствовался Мыкита, но в мире абсолютного монизма бог должен персонифицироваться одним лицом. Иначе нарушается основополагающий принцип...

Почему же тогда Ельцин, разрушив коммунистический порядок, не закрыл мавзолей «как таково» (помните бессмертное выражение убиенного — увы! — депутата Скорочкина?) и не отнес «идолище» на погост?

Прежде всего, наверное, по соображениям Realpolitik. Видимо, окружение и советники убедили стареющего льва Русской Власти в опасности подобного шага: мол, массы еще не готовы... И т.д. Хотя главное, думаю, в другом.

Обратим внимание: Борис Николаевич торжественно и достойно погребает останки Николая II и не закрывает мавзолей. В *таком* контексте акт захоронения последнего императора есть символическая замена, замещение символической элиминации Ленина (в другом контексте это и завершение гражданской войны, и покаяние, и восстановление исторической справедливости, и многое иное). И как раз такой шаг Ельцина в полной мере укладывается в сущностную логику его политики. Его курса на замирение, примирение, социальный консенсус. И хотя это слово любил Горби, при нем все шло в противную сторону. Зрелый, поздний ельцинизм, который начал формироваться после расстрела Белого дома, поражения демократов на парламентских выборах 93-го года и принятия Конституции 12 декабря, избрал ориентацию на общественное согласие (что бы там ни голосили об «оккупационном режиме» и геноциде русского народа, голосящие это, окажись они при власти, учинили бы настоящее смертоубийство).

С общепринятой этической точки зрения это согласие было неприемлемым. С нормальной эстетической — безвкусным. Символически же это было зафиксировано в «ваше высокопревосходительство, товарищ президент», двуглавом орле над красной звездой на военной фуражке, открытии в Академии ракетных войск имени Петра Великого богословского факультета и пр., пр., пр. Как будто бы кто-то, плюя на всякие там этики-эстетики, в постмодернистском угаре смешивал воедино то, что *принципиально* несмешиваемо. Но это в планах этическом и эстетическом.

Есть же — по крайней мере в России — план более значимый. Это «план» русской истории. Тот, кто умеет его читать и в соответствии с ним заставляет маршировать свои колонны, и персонифицирует власть в русском пространстве и над ним.

...«план», «марширующие колонны» — эти вечные и неистребимые «толстовские» аллюзии; мудрый Кутузов, постепенно постигающий эту мудрость Андрей Болконский... все выдумка графа Льва Николаевича! Кутузов был хитрый царедворец, ловкий дипломат, любил хорошеньких актрис и эротические французские романы; Андрей же Болконский, пожалуй, наиболее придуманный персонаж

романа... но вот в чем дело — вымысел Толстого совпадает с планом русской истории; совпадает вымысел, а не реальный Кутузов или реальный прототип молодого честолюбца-аристократа; когда-то Виктор Шкловский остроумно и, как всегда, позерствуя и кокетничая, сказал: нет правды о цветах, есть наука ботаника; большеголовый и большелобый, необычайно талантливый и, в общем, не реализовавшийся авантюрист-филистер ошибся — есть и о цветах правда (ее, к примеру, Фет знал), и есть правда о России: это то, какой ее видел и придумал Толстой (Пушкин, Гончаров, Достоевский, Чехов и другие).

Ельцин этот план читать умел. В ельцинское десятилетие это означало не «мочить» поверженных врагов, не разжигать пламя несогласия, не ввергать страну в новую гражданскую войну. Это первый всенародно избранный и сделал. За это ему простятся многие тяжелейшие грехи и преступления против нашей страны. Но исторически (так сложилось) у него под рукой оказалось маловато ресурсов — интеллектуальных, материальных, волевых, нравственных. Все мы проели и растранжирили. Поэтому-то он и обратился к ресурсам символическим, последнее вытащил из своего властного сундука. Вот вам и царская Россия, и советская Россия, и моя, ельцинская, новая! Вот вам даже царская допетровская! И орлы, и звезды, и патриарх, и песенки Окуджавы, и партхозактив в костюмах от Гуччи (словно с чужого плеча), и «поручик Голицын», и памятник Жукову... Социальный мир любой ценой! Ничего не делать, что хотя бы потенциально могло подорвать его (подрывало-то многое, но я об идеальном замысле). Все в фундамент нашего дома *Россия*. Повторю, это «все» — лишь символы ушедших эпох. Больше ничего не осталось. Поэтому и история с Николаем, и отказ от перезахоронения Ленина и закрытия мавзолея, вообще отказ от *подлинной деленинизации*.

Путин продолжил ельцинский курс. Новый старый гимн, трехцветный флаг, двуглавые орлы, Андропов, Собчак и пр. Все укладывается в русло, пробитое еще первым российским президентом.

Здесь поставим точку, обратимся к другим сюжетам, с тем чтобы позднее вернуться и к этому.

Выставим два тезиса:

1. Основной вопрос русской истории, вопрос, завещанный XIX веком XX, вопрос, принявший известный псевдоним «аграрный кризис», иными словами, *вопрос о земле* ушел в небытие. Все сегодняшние споры о том, нужна ли частная собственность на землю или не нужна, с исторической точки зрения иррелевантны. Они не имеют отношения к этому вопросу, за ними стоят новые проблемы и относительно новые (сформировавшиеся в недрах коммунизма) социальные интересы и амбиции.

При этом отметим, что вопрос о земле не был решен. В том смысле, какой вкладывали в него русская мысль, русская общественность, русские реформаторы. Подчеркну: вопрос не решен, но его больше нет. Это специфически русский путь и способ — через изживание, сживание со свету.

2. Выпадение из истории вопроса о земле ставит под угрозу существование русской власти как Власти. Она, видимо, тоже обречена на уход. Русская Власть возможна лишь при наличии вопроса о земле. Причем как главного для русской истории (кажется, коммунизм здесь поработал весьма эффективно, аннигилировав основные составляющие проблемы). Русская Власть нуждается в Популяции. Население же становится Популяцией только при наличии вопроса о земле в качестве главного.

Мне не раз уже приходилось писать, что в своем пределе Русская Власть всегда папа и Лютер в одном лице. Реакционер и реформатор, футурист-революционер и почвенник-традиционалист. Это идеально типический образ Русской Власти. В жизни, истории, «міру» она, конечно, явлена в каждый отдельный миг то одним лицом, то другим. Все зависит от того, каковы насущные задачи, «очередные задачи советской власти».

Но бывают моменты, когда Власть входит в мир в идеально типическом обличье. То есть в чистом виде. Когда это случается? Тогда, когда у нее нет никакого другого ресурса, кроме самой себя. Власть опирается на Власть и только.

Все иные ресурсы на данный момент либо исчерпаны, либо не доступны ей (пока ли, вообще ли).

О каких ресурсах идет речь? Материальных, вещественных. Русская Власть похитила субъектность у населения, превратив его в Популяцию. Это теоретическое положение, вывод. А на практике? Загнав 90 процентов подданных в рабство, крепостничество, использовав специфику природно-климатических условий и соответствующий этой специфике тип экономики, Русская Власть помогла становлению *передельного социума, передельной социальности.* Здесь не только передельная община в деревне, но и господство принципа передельщины во всех социальных отношениях.

Власть функционировала, заражаясь энергией этого передела. Постоянный передел вещественной субстанции, происходивший в железной клетке царского деспотизма, был для Русской Власти реальной подпиткой, хорошо действующим планом ГОЭЛРО или РАО ЕЭС. Правы все те, кто утверждал, что самодержавие и крепостническая передельная община исторически и субстанциально повязаны круговой порукой. Кстати, после отмены крепостничества рушатся и Власть, и община.

Что такое реформы в России? Это ослабление (вынужденное, как правило, поражением вовне) контроля за переделом. Это разрешение тому-то и тому-то вмешиваться в этот процесс. Это разрешение тому-то и тому-то взять сверх нормы. Реакция? Возврат к контролю. Переход на диету для объевшихся.

Что такое смута? Это когда передел вообще выходит из-под контроля. Когда начинают брать не по чину. Когда брать хотят все. Бесконтрольный и безучетный передел. Полностью предается забвению важнейший принцип Русской Власти — «учет и контроль». Далее: смута перерастает в революцию, когда от передела вещественной субстанции происходит массовый переход к переделу Власти. Власть рвут на куски. Это смута, закончившаяся революцией.

История Русской Системы — это история борьбы Русской Власти, стремящейся найти меру контроля за переделом, и Популяции, стремящейся выйти из-под этого контроля. С тем чтобы осуществить передел по-своему. По-болотниковски, разински, пугачевски и т.п. Поскольку передел по-своему при наличии Русской Власти невозможен, Популяция блокируется с теми непопуляционными, но и не властными элементами Русской Системы, которые также заинтересованы в ослаблении Русской Власти — боярством, казачеством, купечеством, дворянством, интеллигенцией, «третьим элементом», пролетариатом.

Но если смута — это период максимального ослабления Власти и Системы, так сказать, снизу и сбоку, то бывают эпохи, когда сама Власть пускает судорогу, электрошок в недра Русской Системы. Вводит новые правила, порождает новых игроков, придает новое обличье. И самое главное — вводит новые условия передела. При этом ужесточая свой контроль. Это Петр Великий. Это революция сверху. Это обновление власти и условий передела в пользу власти.

Сегодня мы переживаем совершенно новое время в русской истории. У Власти больше нет «социального ресурса». Передельный тип общества, социальности сохранился, а вещественной субстанции, годной для передела, достаточной для передела, нет. Вернее, она есть, но для сравнительно узких групп. И эти группы делиться ни с кем не хотят и не будут. Для общесоциального передела больше объекта нет.

И вот Власть может опираться только на себя, на свою энергию, на свой ресурс. Голая Власть, Власть от Власти. Власть, реализовавшая свой идеальный тип. Замерзающие, без электричества Дальний Восток и Сибирь — это, помимо человеческой трагедии, что главное, образ Русской Власти образца нового столетия.

Путин не случайная фигура. Или наоборот — абсолютная случайность. Ни один из нынешних политиков не олицетворяет одновременно Власть, Популяцию и Лишнего Человека. Путин точка пересечения или, точнее, точка сбирания, точка, в которую стянулась Русская Система из всех трех своих «углов». Он и биографически принадлежит всем трем элементам Русской Системы (неожиданно обнаруживается «общее» с Лениным, да еще какое!).

Он — Власть с лицом и реформатора, и реакционера, поскольку у него нет ресурса. То есть выбора. То есть свободы. То есть субъектности.

И при этом голодный передельного типа социум. *Завязка новой исторической драмы.*

Не забудем этот вывод.

И поговорим на волнующую (меня) и ключевую (для меня) тему: о передельном par excellence характере русской социальности.

Об этом, к примеру, свидетельствуют и судьбы социализма и либерализма в нашей стране. Заметим, что социалистическую по сути форму организации хозяйственной жизни мы взяли у нашего соперника в первой (горячей) мировой войне. Соперника, превзошедшего нас в ходе этой войны, — Германии. Либеральную модель экономики Россия заимствовала также у своего более сильного противника по мировой войне — третьей (холодной) — у США. Причем и в том, и в другом случае обе хозяйственные схемы там сработали на отлично (Германия проиграла по иным причинам), а у нас провалились.

17 мая 1921 года в Париже состоялся съезд представителей русской промышленности и торговли. На нем с лекцией выступил П.Б.Струве. Он подводил первые итоги большевистского хозяйствования. «...Содержанием коммунистической революции была неслыханная в мировой истории грандиозная экономическая реакция»[7]. Далее Струве весьма красочно показал, *как* происходила деградация русской экономики. Но для нас, нашей темы сейчас важнее не вопрос о путях и способах удушения в России живой хозяйственной жизни, а констатация факта реакционности экономической политики ленинцев. Сутью этой реакции, этой деградации Петр Бернгардович верно полагал «натуральнохозяйственный характер»[8] новой системы.

Да, впоследствии большевикам удалось создать по-своему мощную и по-своему эффективную экономику. «Натуральную» громадину. Вырванную из контекста мировых хозяйственных связей. Замкнутую в себе и на себе. Обреченную на развал и гибель при соприкосновении с экономикой современного типа.

И в этой же самой лекции Струве формулирует еще несколько принципиальных для понимания русского XX века выводов. «Необходимо вообще отметить, что советский коммунизм в некоторых отношениях есть прямой наследник того, что принято называть военным хозяйством, военным социализмом или военным регулированием. При этом мы можем отметить следующее любопытное соотношение. Субъективно-психологически новейший расцвет социалистических (коммунистических) настроений и идей во всем мире связан, конечно, с фактом регулирования хозяйства во время войны в интересах ее экономического обеспечения. Но объективно-экономически, не в формальном, а в существенном отношении военный социализм не имеет ничего общего ни с тем социализмом, который предполагался марксистской теорией, имеющим неизбежно родиться из капиталистического процесса, ни с тем синдикатским или картельным регулированием промышленности, которое на самом деле из него рождалось. Военный социализм регулировал бóльшую или меньшую скудость, вызванную специальной временной причиной, войной, призван был бороться с недопроизводством. Программно-исторический, научный социализм марксизма, наоборот, мыслился регулирующим не скудость, а обилие, призывался перебороть именно перепроизводство... Экономическая бессмысленность и историческая нелепость русского коммунистического (социалистического) опыта состоит... в том, что для него, как хозяйственной системы, отсутствует самая основная экономическая предпосылка, из которой вообще выросла вся марксистская организационно-экономическая идея социализма, как могильщика и наследника капитализма: производственное обилие, созданное самим же капитализмом»[9].

Итак, русский коммунизм использует социалистический инструментарий хозяйствования для регулирования *скудости* вещественной субстанции. А не

---

[7] Струве П.Б. Итоги и существо коммунистического хозяйства. Париж, 1921, с. 4.
[8] Там же, с. 6.
[9] Там же, с. 8—9.

изобилия, к чему этот инструментарий предназначался социалистической теорией и в *известном* смысле оправдал это свое предназначение в только что ушедшем от нас столетии. Но где оправдал? Там, где и родился, на Западе. Когда это требовалось, антикоммунистический Запад применял для лечения и пестования своего хозяйства социалистически-социал-демократическо-лейбористское средство. Другое дело, что *это* средство не было единственным.

Следовательно, большевизм (русский коммунизм или одна из трех главных — наряду с эсеро-народничеством и меньшевизмом — форм русского социализма) есть способ регулирования скудости вещественной субстанции.

В этой же парижской лекции Струве квалифицировал коммунистический тип хозяйствования как «паразитарно-хищнический»[10]. «Если брать процесс, совершившийся в России, исторически, то следует признать, что коммунистическое хозяйство, сменившее хозяйство капиталистическое — довоенное и военное, явилось по отношению к ним чистейшим паразитом-хищником. Коммунизм... жил на счет капиталистического и, в частности, военно-капиталистического хозяйства, на счет накопленных им запасов»[11].

Этот вывод замечательного мыслителя и ученого нельзя забывать. Успехи коммунизма не в последнюю очередь коренились в том, что он унаследовал у царизма «накопленные им запасы». Немалые — заметим мы. Впоследствии же коммунизм еще более усовершенствует свою природу «паразита-хищника». Он пожрет все, что сможет. Все, что лежало на поверхности, — полезные ископаемые, до которых сумел дотянуться, леса, реки, их обитателей. Все, что оставила старая Россия, что удастся заглотнуть в ходе второй мировой и других всемирно-исторических заглотов. Когда не будет хватать вещественной субстанции, не погнушается и человечиной. Этот фактор станет важнейшей статьей его хищнического потребления.

И определенные успехи коммунизма на хозяйственном поприще не отменяют всего этого. Ведь и несомненные — казалось бы! — количественные показатели экономического роста СССР в конечном счете оказались эфемерными. Как только настал «момент истины» — перестройка, коммунистическое хозяйство рухнуло буквально в мгновение ока. Всего за несколько лет от былого величия не осталось и следа...

И вот тогда в Россию пришел либерализм (как и социализм — в крайних своих формах). Он явился в пышном облачении победителя, триумфатора двадцатого столетия, в солидных ученых мантиях, в сиянии Нобелевских наград. Но и его постигла здесь участь социализма. Если когда-то пышнобородый и пышногривый коммунистический Зевс (Маркс) выродился in Russland в мелкие и злобные химерические существа (помните лицо и облик Ежова, Лаврентия, круглолицей Маланьи (Маленкова), всей этой брежневской animal farm?), то стопроцентно комильфотные и абсолютно продвинутые сверхученые и сверхлибералы, люди какого-то сияющего (увы, как выясняется, не для нас) будущего и лучшего, что есть в современности, с невероятной скоростью выродились на наших просторах в разных там... Впрочем, не знаю даже как их назвать.

Чем же стал либерализм в России 90-х? Регулятором скудости вещественной субстанции. Но не изобилия, как это было на Западе и где он, этот либерализм, гениально себя оправдал. И еще: либеральный тип хозяйствования на Руси имеет ту же паразитарно-хищническую природу, что и коммунистический. С полным правом мы можем повторить слова Струве, поменяв местами «коммунистический» и «капиталистический»: капиталистическое хозяйство, сменившее хозяйство коммунистическое, явилось по отношению к нему чистейшим паразитом-хищником. Капитализм живет на счет коммунистического и, в частности, военно-коммунистического хозяйства, на счет накопленных им запасов.

Это не так? Русский капитализм 90-х не паразит-хищник, пожирающий то, что запасли коммунисты, а также очень и просто полезные ископаемые, а так-

[10] Там же, с. 12.
[11] Там же.

же то, что «движется и не движется» и пр. и пр.? Все это так, все это общеизвестно. Вот только гайдар-чубайсовская система не имеет — как это было при коммунистах — натуральнохозяйственного характера. Не величественная автаркия, вещь an sich und fur sich, но — исключительно рыночная штучка, но — исключительно «все на продажу». Причем самое лучшее (нефть, газ, остатки передовой военной технологии) — за рубеж, и доллары туда же. Оттуда — тряпки и еда, подделки и второсортье.

Но почему? «Как все это случилось?» Помните популярную песню? Обратимся вновь к теме русского передела, передельного типа русской социальности.

К концу XVIII века при Екатерине II (хронологически ниже опускаться не будем; хотя там, ниже, есть много для нас интересного и по этому вопросу; в этой работе у нас другая, не научно-историческая, — метафизическая задача) в России создана — ходом событий, Властью, помещиками — передельная община. Вводится «тягло» — справедливая, равная система распределения платежей и рабочей (трудовой) повинности. Поддержание социальной справедливости, равенства — нет бедных, нет богатых, нет Пугачевых, нет бунта. А в основе всего перманентное перераспределение, передел земли внутри общины в целях уравнивания ее членов. Таким образом, социальная энергия миллионов русских мужиков на долгие десятилетия канализируется вовнутрь. Купируется возможность социального взрыва, выброса излишка энергии. Это, как уже говорилось, и есть подлинный русский план ГОЭЛРО, подлинно русское РАО ЕЭС.

Передельная община и была тем двигателем внутреннего сгорания (русской социальной энергии), на котором работала машина петербургского самодержавия.

А на верху — на горке или у пруда дворянское гнездо, аллея старых лип, барышни, французский язык, растрепанный томик Парни, отставной гусар, либеральный гуманизм вперемешку с картами и вином etc. — крепостничество. Против разбегания мужиков, против их утекания на окраины, против их растекания по великой равнине и за. И для наблюдения за правильностью функционирования этого самого двигателя.

Но передельная община, передельный тип социальности рождаются не только и не столько в результате неких действий неких людей. Это следствие адаптации населения к природной русской бедности, к запрограммированной в этих северных широтах скудости вещественной субстанции. И эта община, и этот тип социальности предполагают низкий уровень потребления. Читайте об этом книгу Леонида Васильевича Милова, посвященную великорусскому мужику-пахарю. Забудьте детские сказки или сказки для детей о потенциально богатой России. Вспомните: «Эти бедные селенья, эта бедная природа... наготе твоей смиренной» — обращается к нищей России один из умнейших ее людей... Оставьте ненужные споры на тему вечной бедности страны, в недрах которой несметные богатства. Вот когда несметно разбогатеем, тогда и поговорим.

Однако бесконечные переделы, бесконтрольные (фактически) и слишком частые, были опасны для режима и существенно снижали и без того низкую эффективность сельхозпроизводства. Поэтому в 1893 году правительство Александра III издает закон, «регулирующей порядок земельных переделов и устанавливающий для общих переделов наименьший срок — 12 лет»[12]. Мера вроде бы неглупая, но... Но попробуем прибавить двенадцать лет к 1893 году. И получим: 1905 год, а затем — 1917-й и 1929-й. Это и есть хронология русской истории, Русской Революции! В 16-м и 17-м крестьяне-солдаты хотели вернуться домой к переделу...

Да, ошибся царь-миротворец и его национально мыслящие советники. Они хотели упорядочить процесс передельщины, придать ему правильный характер.

---

[12] Пушкарев С.Г. Обзор русской истории. М., 1991, с. 336.

А это привело к накапливанию избытков социальной энергии (эк, ждать-то двенадцать годов; продолжительность же жизни была невелика и взрослому здоровому мужику всего-то раза два-три и предстояло делить землю — мало! редко! Куда вековую привычку и силу девать?!), сначала двенадцатилетний передельный пост, а затем взрыв передела. И этот взрыв смел с лица земли романовскую Россию.

И еще о передельщине, о передельном типе социальности. Все это не умерло с той «Россией, которую мы потеряли». Советский социум и социальность также были по своей природе передельными. Собственность в СССР стала развитием собственности передельной общины. Сталинцы убили общину в ее исторических, традиционных формах, но содержательно она пережила и усатого, и его наследников. Если ленинская революция, помимо прочего, означала полную победу передельщины в деревне, то сталинская обеспечила этой самой передельщине господство в городе.

Советская передельная собственность не имеет ни *правового содержания,* ни *правовой формы* (даже юридически-правовая техника толком не фиксируется)[13]. Такая собственность переходит из рук в руки не в ходе купли-продажи, наследования и других обычных правовых процедур, а через переделы-смуты, переделы-отстрелы, переделы-реформы. Вообще через *передел.* Советские директора и их коллективы — это старосты и крестьяне передельной общины. Власть — коллективный помещик. Но нельзя сказать, что эта собственность была ничья. На заводах и фабриках, в колхозах и институтах, больницах и домоуправлениях, магазинах и столовых шло перераспределение и выравнивание.

Кстати, этому типу социальности — советско-передельному — идеально соответствовала организация правящего слоя — номенклатура. Которая также не имела традиционной правовой формы, но безупречно подходила для контроля и соучастия в перманентном переделе вещественной субстанции.

Традиционная русская «трудовая собственность» (о ней очень убедительно писали классики народничества — от С.Н.Южакова до В.М.Чернова) полностью реализовала себя — свои возможности и формы — именно в советском социуме. Поэтому общественный строй, установившийся в России после 1917 года, был не только (и не столько) осуществлением марксистского социализма, но и — даже в большей степени — отечественного. Так что зря Виктор Михайлович Чернов обижался на Ленина, обвинял его в плагиате. Просто Ленин сумел сделать черновское дело ловчее, быстрее, безжалостнее. Но и сам Чернов был не такой уж неумеха. Это он 28 июня 1917 года, будучи министром земледелия Временного правительства, издает закон, запрещавший стóлыпинское разверствование и частную собственность на землю.

Полагаю громадным упущением современных думских аграриев то, что они еще не возбудили вопроса об установлении В.М.Чернову памятника в центре Москвы. Есть же пустующие площади и площадки...

Итак, СССР демонстрирует апофеоз трудовой передельной собственности. Или, пользуясь философским словарем, собственности *реалистической.* Тогда собственность западного типа можно назвать идеальной, *номиналистической.* Там, в закатных странах, собственность есть сложная система правоотношений по поводу вещественной субстанции (ныне и интеллектуальной). И эта самая система, эта «идеальная собственность», *предполагает* нарушение социального равновесия.

В рамках господства этого института существуют и бессобственники. Следовательно, заложена необходимость и эксплуатации, и отчуждения. Поэтому социальная история Запада последних веков и есть борьба против отчуждения — эксплуатации. Надо сказать, что в ходе этой борьбы выработан целый набор средств для *качественного* преодоления этой необходимости. Но — не *количественного передела.* Правда, последнее было бы у них невозможно. Идеальная, номиналистическая (то есть классическая частная собственность) не поддается

[13] Разумеется, речь идет о традиционном — буржуазном, западном — понимании права. Для русского (традиционного, невестернизированного) права все это нормально.

количественному перераспределению. Это не пирог, не кусок земли, не железнодорожный состав с лесом. Это система *формальных* правоотношений. Против нее даже гильотина бессильна. Можно отрубить голову всем Людовикам, всем аристократам, всем буржуям, всем сочувствующим им, всем сочувствующим этим сочувствующим, но с частной собственностью не справиться. Она, в известном смысле, как дух святой — дышит, где хочет (в пределах, разумеется, фаустовской цивилизации). Попробуй, поборись с самим духом. Попробуй, обезглавь, сожги, запрети «Code civil» (для Запада, не сомневаюсь, вторая по значению книга после Библии)...

Напротив, смысл и содержание трудовой, реалистической, передельной собственности и порождаемой ею социальности состоит именно в поддержании общественного равновесия. Здесь потенциально и интенционально все собственники (а с точки зрения номиналистической — бессобственники) — и нет проблемы эксплуатации и отчуждения. Конечно, проблемы нет лишь в идеальном смысле. В реальной жизни мы сталкиваемся с ней. Однако это не более чем ситуативное нарушение всей социальной диспозиции. Говоря проще, это не фундаментальное противоречие системы. Это отклонение от нормы, допускаемое во всяком опыте. Или иначе — эксплуатация и отчуждение функциональны у нас и субстанциальны у них. Потому-то в России передел — насилие с отрубанием-отрыванием голов — всегда достигает желаемого результата.

А возможна ли в России идеальная частная собственность? Да, возможна. Как попытка закрепить полученное в ходе очередной вспышки-активизации передела, передельного процесса. Схватил, отнес в угол, занял круговую оборону и криком всем: «Это мое, я выхожу из игры (то есть передела)». Так в целом появляется в отчизне институт классической частной собственности. Точнее, не появляется — с помощью формально юридических процедур обосновывается легальность владения, пользования, распоряжения... добычи. «Собственность — кража» — это максима не западной системы, хотя и была сформулирована типичным западным человеком, но — русской. Это у нас собственность есть результат воровства. Но при вечной скудости вещественной субстанции вынос за пределы поля передела, в аут, ее значительной части, как правило, приводит к тому, что русский народ отнимает у этих «частных собственников» неправедную добычу. Методы разные — от красногвардейской атаки на капитал до Юрия Деточкина (этакого советского князя Мышкина, достоевского «идиота», адаптированного Эльдаром Рязановым к уровню советского чуть выше среднего обывателя; заметим: две сверхпопулярные и острые комедии этого всенародно любимого мастера — «Берегись автомобиля» и «Гараж» — посвящены теме справедливого передела; вспомним, что и триумф Ельцина связан с обещанием справедливого передела-распределения).

Передельная социальность знала в России две большие исторические формы: самодержавную и коммунистическую. В свою очередь, обе эти формы сначала существовали в крепостническом обличье (1770 — 1860-е годы и 1929 — 1953 годы), а затем в режиме все большей и большей эмансипации (1860 — 1929 и 1953 — 1991 годы). Витте и Столыпин (пишу это именно в этой последовательности — не только хронологической, но и исторически честной, — поскольку «Особое совещание» под водительством Сергея Юльевича идеологически и технократически подготовило знаменитую столыпинскую реформу) позволили всероссийской общине раскрыться и отпускать тех, кто хотел и мог. Через восемьдесят лет М.С.Горбачев дал возможность выхода из всесоветской общины. Результаты — во всяком случае со смотровой площадки сегодняшнего дня — противоположны.

В первом случае совокупность обстоятельств привела к тому, что община пожрала всех захотевших быть аутсайдерами. Во втором — аутсайдеры, в максимальном объеме аккумулировав вещественную субстанцию, оставили общинников один на один с нищетой. Делите бюджетные крохи, вымирайте...

Ну, а теперь свяжем воедино все предварительные выводы и итоги. Что же получается? С каким багажом Россия выходит из XX и отправляется в плавание по неизведанным водам века следующего?

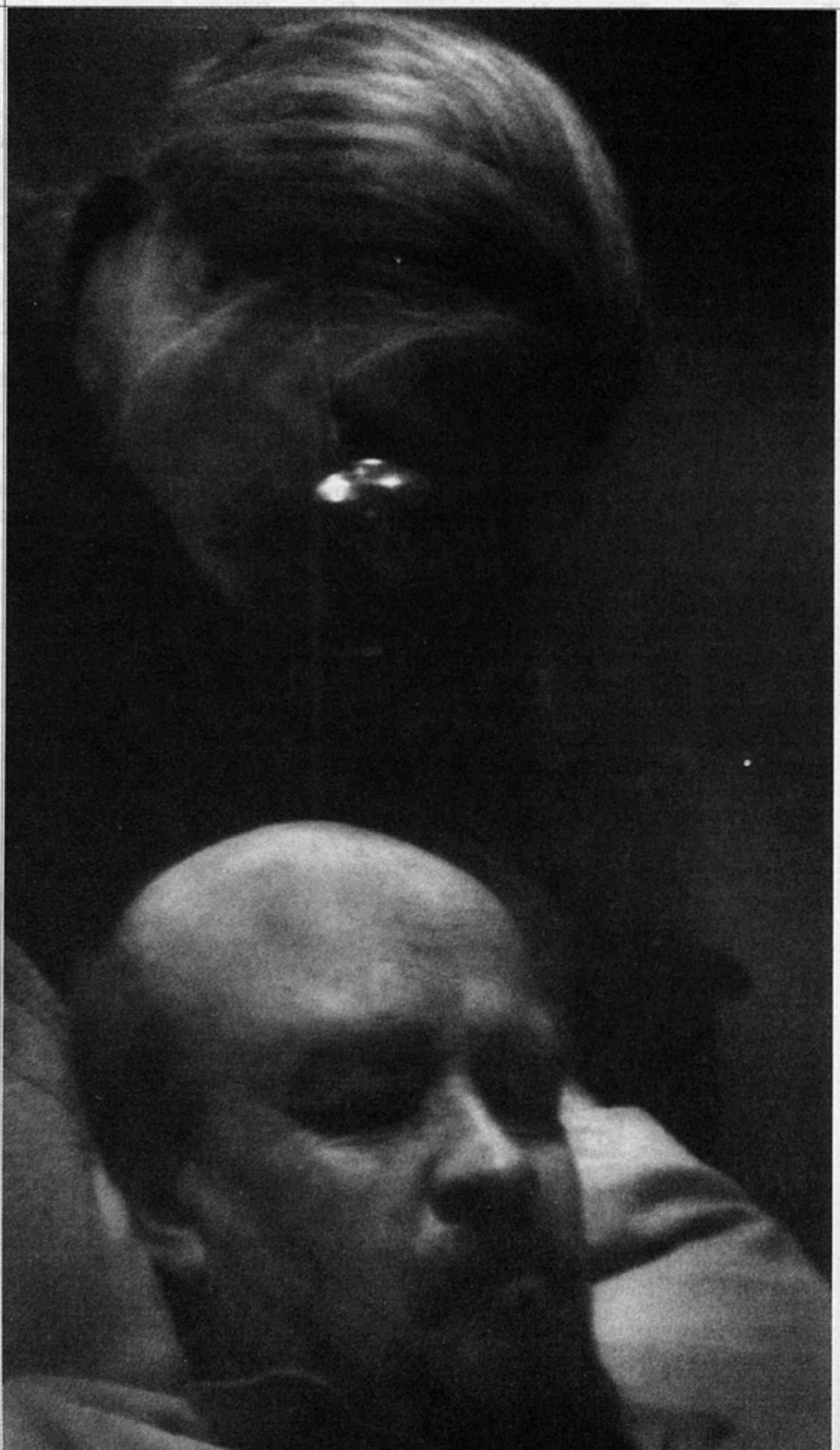
Сохранен передельный тип социальности. Но делить почти нечего. Того, что осталось, на всех не хватит. У власти чуть ли ни единственный ресурс сама Власть. Да еще «общественное согласие», замешанное на эксплуатации символик (символических образов) трех Россий, потерянных нами, — старомосковской, петербургской, советской. Надо сказать, что для поддержания согласия это не густо. Надолго не хватит.

Властно-политическое измерение русской культуры по-прежнему — универсалистское. Причем универсалистское по-русски. Сохранены замашки и Третьего Рима, и Третьего Интернационала. При всей внешней униженности России мы, как и раньше, ощущаем себя духовной цивилизацией par excellence (а может, внешняя униженность этому даже способствует?). И эта наша особая духóвность, по нашему убеждению, нужна urbi et orbi. Бездушный глобализирующийся мир должен быть спасен, будет спасен русской духовной красотой (достоевское «красота спасет мир» слишком абстрактно и космополитично). И если это намерение еще не охватило умы миллионов, не завоевало их сердца и не движет их поступками, это не суть важно. Подождите, парочка дефолтов, техногенные, социоэкономические, внешне- и внутреннеполитические провалы резко, еще более поднимут в стране градус духовности (иначе вообще, несмотря на потепление климата, замерзнем). И этой духовностью, теплом, жаром своих душ мы, безусловно, возжелаем поделиться с другими народами.

Ведь русский путь — это пространственная экспансия. И чем больше сжимается наша территория, чем глубже вытесняют нас на Север Евразии, чем ближе западные границы к Москве — а они уже под Смоленском, как четыреста лет назад, — чем неотвратимее американо-европейский Drang nach Osten, хоть и в бархатном либеральном, soft-варианте, тем прочнее и яростнее («пусть ярость благородная...») станет наша духовная красота, наше духовное одиночество и избранничество...

Я не ерничаю. Не посмеиваюсь. Мной владеет предчувствие неотвратимых испытаний, которые ждут нас. Властно-передельный социум без материи для передела и энергии для власти, в съеживающемся пространстве, на положении de facto мирового изгоя, «больного человека», о котором все хотят побыстрее забыть, но с мощной имперской памятью, напряженной и живой универсалистской духовностью, уязвленной гордостью и гордыней, — что сотворит он, на какие деяния подвигнется, как будет искать выход из исторического тупика? Немощный, больной, бедный, привыкший к унижению и величию, подобострастию и поучению, извечной вторичности (все заимствовано) и высокомерному первородству, универсалистский и самодостаточный — что скажет мой русский мир в ближайшие годы себе и другим?..

РЕПЕРТУАР



«Телец»

АЛЕКСАНДР ЛУНГИН

Жертва 374

Кому бы ни посвятил Сокуров свой следующий фильм — Мао Цзэдуну или Хирохито, — ясно одно: задуманная им тетралогия о тиранах движется на Восток. Фактически повторяя континентальную топологию Беньямина Берлин — Москва — Токио или Пекин, режиссер строит евразийскую геополитическую ось. Возможно, поэтому в представлении последних дней Ленина Сокуров склоняется к самой расхожей славянофильской интерпретации. Отлученный, умирающий вождь как бы попадает в интимные пространства власти. Заключение в Горках понимается как возвращение домой, к родному, своему. Барское имение, колонны, все эти перелески, опушки; просачивающаяся по капле смерть отравляет почти дворянский обиход. Ярче всех такую позицию выражает Мария Ильинична, призывающая своего солипсистского, эгоцентричного брата «думать о своих, о родных людях». Опыт «третьего рейха», с его политикой трансцендентного и «чеканными чертами исторического совершения», остался далеко позади. Какими бы жалкими и убогими ни были в «Молохе» сцены частной жизни Ади и Евы, холодные, голубоватые, гипнотические перспективы, расходящиеся вширь и вдаль, как бы вознесенные над землей, создавали эффект героического напряжения. Меланхолическая агония реальности зла подчеркивала столь притягательную в фашизме «этику внешнего». Здесь — другое. Интимность власти всегда опирается на ортодоксальную

«Телец»

Автор сценария **Ю.Арабов**
Режиссер и оператор **А.Сокуров**
Художник **Н.Кочергина**
Звукооператор **С.Мошков**
Композитор **А.Сигле**
В ролях: **Л.Мозговой, М.Кузнецова, С.Ражук и другие**
«Ленфильм»
Россия
2001

утопию дома, родного, своего. Евразийская тоталитарная аналитика всегда метит во власть, но вскрывает стоящую за ней таинственную, интимную пустоту. Не обобщение национального и культурного опыта, а другая политика образа становится ее вечным открытием.

Завеса интимного, домашнего, покрывающая последние дни Ленина, придает некоторую странность его мифологическому облику. Ленин не стареет. Советская мифография с самого начала выделяла это свойство вождя. Бесконечные галантные истории о печнике и ему подобных всегда акцентировали динамические характеристики Ильича. Он подвижен, моложав, быстро соображает, ему присуща какая-то неприятная ребячливая наивность. Даже в его скороговорке есть что-то младенческое. Ленина можно представить кем угодно: всегда юным священным царем, принесенным в жертву (кстати, на такое истолкование намекает название фильма «Телец»), вечным младшим братом или впавшим в детство хилым и капризным деспотом, только не стариком. В любом случае Ленин олицетворяет регрессивную, инфантильную, юродивую сторону величия. В картине он постоянно стремится занять положение зародыша — большая голова, свернутое колечком тело. Умирающего вождя преследуют навязчивые и несколько карикатурные, но чисто пубертатные, флагелянтские фантазмы. Ленин несколько раз заставляет Надежду Константиновну читать описание порки из «Уложения о телесных наказаниях Российской империи», что потом отыгрывается в одном из его внутренних монологов. «Ну чем плоха здоровая порка здорового маленького наглеца, который чувствует себя пупом земли? По розовым ляжкам, по бессильным ручонкам, по филейным местам. А что, не мешай серьезным людям работать». Затем Ленин рассуждает о причинах отсутствия у него детей. Ответ очевиден: он сам всегда занимает позицию ребенка. Искусство проскользнуть в маленькое, умение скрыться в детстве оказываются вершиной его пресловутой тактической гениальности. Значение этого эпизода подчеркивается тем, что он непосредственно предшествует визиту Сталина, безусловно, являющегося главным событием. Должно же было между ними что-то произойти если уж не в фильме, то хотя бы в Истории.

Присутствие Сталина придает инфантильному нарциссизму ребенка-диктатора зрелую извращенность классической тирании. Их диалог строится как своеобразная дуэль двух параноидальных мистификаций, двух различных техник воли к власти. Пришествие Сталина в белом френче и «замечательных сапогах», с его шуточками типа «Архимед был грузин» прочерчивает границу, отделяющую горькую, сухую, инфантильную трагедию от кровавой, женственной мелодрамы. Можно сказать по-другому, добавив к созданной Валерием Подорогой системе оппозиций между «Хрусталев, машину!» и «Молохом»[1] еще одну пару: рябой, мягкий живот Сталина в фильме Германа и влажный, твердый, выпуклый лоб Ленина в «Тельце». Живот, чрево символизируют анальную агрессивность, поглощающую эротическую энергию возбужденных масс. Черепная коробка — скорее даже каркас, а не орган, панцирь, крышка, под которой хранится некий автономно работающий аппарат. По традиции, хотя это и несколько странно, тело Ленина никогда не обозначало оболочку для коллективных либидоидальных потоков. Он обычно олицетворяет совершенный алгоритм тактических, политических решений, является как бы арифметической машиной революции. Его экзистенция — это не форма, а скорее схема деспотического тела.

Еще в самом начале фильма болезнь Ленина предстает как искусственное, техническое повреждение. В первом же эпизоде его лечащий врач недоумевает: «И почему он говорит со мной по-немецки?» Пациент ведет себя, как вышедший из строя автомат, в котором произвольно включаются несвязанные фрагменты программ. Каким бы ни был диагноз: сенсорная и моторная афазия или прогрессирующий церебральный паралич, болезнь подается как комбинация различных видов поломки, которая, на мой взгляд, не является просто обобщенным образом психического расстройства. Доктор рассказывает о пациенте, в черепе которого был гвоздь, и когда его вынули, он умер. «Это очень по-русски», — комментирует больной. Следующий клинический случай — о человеке, под черепной крышкой которого была одна слизь. Наверное, речь здесь идет не

[1] См.: Подорога В. Молох и Хрусталев. — «Искусство кино», 2000, № 6.

только о сифилитической гипотезе ленинского недуга. Такая возможность «бытия без мозга» словно намечает мертвящую пустоту внутри, казалось бы, пока еще живого тела. Дальше врач объясняет Ленину, что тот может считать себя здоровым, если сумеет умножить 17 на 22. С этой дьявольской тайной числа 374, которая фактически становится центральной метафорой картины, несчастный вождь, словно сломанный арифмометр, будет мучиться на протяжении всего фильма. На таком фоне даже многократно подчеркнутые страдания Ленина из-за отключения телефонной связи воспринимаются в каком-то кроненберговском духе: так только компьютер может тосковать по отсоединенному модему. Возникает ощущение, что перед нами ребенок-автомат, специфический механизм, который не стареет, а просто ломается, выходит из строя. Болезнь, изображенная как постепенное, медленное оплывание, просачивание во всегда косную в своей неукоснительности могилу, не оставляет ничего скотского, животного, только стерильный мусор механической, абстрактной смерти. Любопытно, что проблема погребения трупа, как бы смерти уже неживого, станет исторической судьбой мертвого тела вождя. В фильме Сокурова Ленин еще при жизни получает «мавзолейное тело» скорее механического, нежели естественного происхождения. Подробный показ процесса умирания мертвого позволяет растянуть работу смерти, которая превращается в своего рода безграничную мимикрию, в незнающее конца застывание.

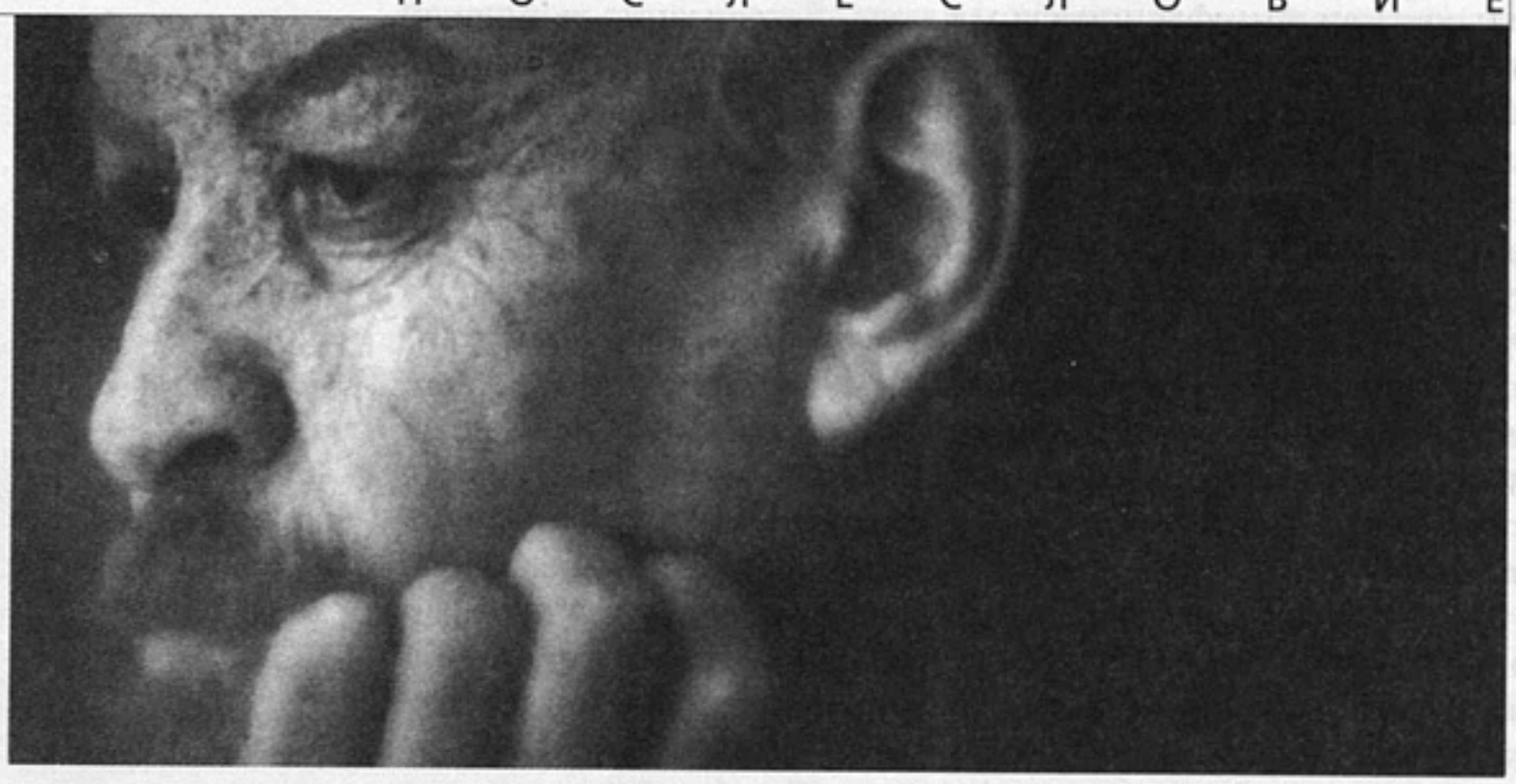
Психофизический секрет абсолютной власти традиционно интерпретируется в параноидальном или шизофреническом ключе. Детализация ленинской болезни могла привести к тому, что дни в Горках станут еще одной версией «случая Шребера»[2]. Сумасшествие, безумие и так обладают слишком большой символической силой. Поэтому главная задача, насколько я понимаю, сводится к тому, чтобы топить, отклонять, замедлять потоки метафор. Сцены «охоты», где Надежда Константиновна и Владимир Ильич гуляют по окружающему усадьбу лесу, развертывают картину того, как бесповоротно смерть пожирает природу, картину, которая выглядит как тиражируемый эффект авторского стиля уже знакомого нам по фильму «Мать и сын». Однако в «Тельце» эти полные призрачного свечения сияющие ландшафты, словно уже затененные громоздким, непомерным порталом смерти, получают дополнительную мотивировку. История о смерти мертвого приобретает здесь новые черты. Место привычных провала, разрыва занимает бесконечно возобновляемая процедура промеривания, бесплодно, безнадежно выхватывающая отмирающие сегменты, призрачные слои живого. Только мелькание заступа, переворачивающего землю. В центральном разговоре с женой Ленин пророчествует: «Вы даже не представляете, что вас ждет после меня». Мир завершен, свернут и принимает вид сиюминутных эффектов, роящихся на гибкой поверхности всеохватывающей тьмы.

Линия предельного отчуждения, в «Круге втором» и «Камне» совпадавшая с трансцендентной границей смерти, здесь выступает как декоративная, орнаментальная кривая, на которой разыгрывается домашний хаос смерти. Поэтому, наверное, в первый раз в своей жизни, Сокуров начинает зависеть от актерской игры. Во всяком случае, актеры в «Тельце» предстают не только декоративными элементами при построении кадра. Тут намечается некий поворот. И только неуступчивость сокуровского дискурса, его слишком ровный, слишком дидактический характер побуждают по-прежнему видеть абстракцию там, где ее уже нет. Эстетика мертвого больше не служит инструментом для анализа воли к власти, она больше не способна представить тоталитарную деспотическую экзистенцию, которая только в структуре немощи проявляет свою подлинную суть. Теперь смерть открывает суету, смуту сиюминутного. Отказавшись перемалывать пустоту политики в пыль заведомо ложных социальных и психических идентификаций, режиссер вынужден оградить своего героя от тактических интерпретаций, обобщающих исторический опыт, и пожертвовать его тайнам более интимным и причудливым. В финале над практически вросшим в ин-

[2] Даниэль Пауль Шребер — президент Дрезденского сената. Заболев паранойей, Шребер семь лет провел в психиатрической больнице. В вышедшей в 1903 году книге «Памятные записки нервно больного» Шребер составил удивительно подробное описание системы своего безумия. Подробнее о паранойе и воле, и власти — в книге Элиаса Канетти «Масса и власть» (М., 1977).

валидную коляску телом умирающего раскрываются впервые попавшие в кадр небеса. Это бесконечное, расширяющееся небо, скорее всего, обозначает не мгновенное прощение, не принятие жертвы, а окончательное превращение вождя в растительный, естественный барельеф. Мимикрия и погребение заживо тут сходятся. Такой несколько сентиментальный ракурс мироздания находит в пустоте точку предельного насилия, в котором происходит угасание своего, смерть дома, гибель родного. То ли слабая улыбка, то ли ухмылка всеведения играет на лице Ленина. Пустоте неба отвечает полнота забвения того незапамятного дня, когда ничего не случилось. Все дело заключается в удивительной сиюминутности чего-то рушащегося, исчезающего навсегда, в спонтанном шевелении, копошении фигурок в тени смерти. Так и бессмысленная, жутковатая загадка случайного числа 374 не столько приближает нас к секретам безумия и беззакония, сколько открывает еще более интимную глубину пространства, о которой, наверное, грезил Уммон — мастер дзенской школы Сэйгена, однажды обронивший: «Тайна тайн — это язык мертвеца».

П О С Л Е С Л О В И Е



«Телец»

ДМИТРИЙ БЫКОВ

Смерть, да и только

Свидетельствую: после просмотра «Тельца» — фильма Сокурова о Ленине — я слышал в Доме кино мнения самые разные, большей частью отрицательные, и слышал их от людей неглупых, вполне почтенных. Однако ни одной отрицательной рецензии на картину — по крайней мере в бумажных СМИ — пока не встречал. И это совершенно объяснимо.

Как и всякое катастрофическое время, наша эпоха порождает героев. Герман десять лет снимал картину — виват Герману. Любые претензии к ней заведомо снимаются его неподдельным авторским мученичеством. Васильев годами страдает в своей творческой лаборатории — хвала затворнику! Сокуров снял

Для удобства сопоставления различных критических оценок с этого номера мы решили публиковать дискуссионное «Послесловие» вместе со статьей-зачином.

очередное кино про вождя — хвала Сокурову! Ведь сокуровский миф в нашем кинематографе — едва ли не самый живой и востребованный!

Я и сам не собираюсь ругать Сокурова. Отличить мастера от шарлатана всегда легко, и пролегает водораздел по несколько неожиданной линии: мастер — как бы бледны или невнятны ни были временами его творения — разбирается с собственными комплексами и обращается к небесам, шарлата́н больше всего интересуется реакцией общества на свой труд и возможными имиджмейкерскими выгодами этой реакции. Сокуров, безусловно, решает свои внутренние проблемы. Правда, потрафлять личному мифу он научился очень грамотно. Вот я и пытаюсь разобраться с двумя мифами сразу — ленинским, который Сокуров развенчивает, и его личным, который он творит.

Сценарии Юрия Арабова, поэта, кинодраматурга, философа и вообще человека исключительного ума, в последнее время кажутся мне много интереснее их экранных воплощений: не зря ведь «Молох» — фильм Сокурова о Гитлере — получил в Канне приз именно за сценарий. То, что пишет Арабов, — и точнее, и выразительнее, и неоднозначнее того, что снимает Сокуров (может, просто литература по своему воздействию не так тоталитарна, как кинематограф?). Что касается собственно «Тельца», то, на мой взгляд, Сокуров сделал на этот раз исключительно упрощенную картину, в которой Ленин как историческая фигура не только не подвергается анализу, но и вообще не принимается в расчет. Процесс распада личности, увы, примерно одинаково выглядит у всех — будь то гений, чудовище или посредственность. Визуальность, наблюдение за умирающим беспомощным телом — доминанта сокуровской картины подчиняет себе все прочие задачи и губит текст. Обрывки фраз, которые у Сокурова бормочет Ленин (Л.Мозговой), ровным счетом ничего не добавляют к точным наблюдениям за физиологией распада. А бормочет герой дельные вещи — насчет ледяной пустыни, в которой птицы падают от холода, а потому только террор... только террор (почти Победоносцев: «Ледяная пустыня, а по ней ходит лихой человек»).

Сокуров в своих интервью (довольно щедрых на автоинтерпретации) проводит истинно шестидесятническую границу между Лениным и Сталиным: Ленин еще немного человек, Сталин уже совсем не человек... Однако́ непонятно, чем же этакий Ленин отличается от Сталина? Сталин, кстати, — единственная настоящая удача картины, потому что он-то как раз личностью наделен. Сергей Ражук играет его на пределе сил: такой он был или не такой, а его видно. Плебей в классическом смысле, без всяких моральных ограничений. Но, боюсь, у Ленина с моральными ограничениями все обстояло еще хуже — какое-то поразительное врожденное их отсутствие, морально все, что выгодно (классу, ну и мне, как его орудию), — а кажущаяся совестливость Ленина на фоне бессовестности Сталина остается иллюзией, порождаемой болезнью Ленина и железным здоровьем Сталина. Так, во всяком случае, в фильме. И иллюзия эта самого простого, самого визуального свойства. В разговоре о Ленине и Сталине Сокуров делает откровенно слабый, хотя и хорошо просчитанный ход: подменяет метафизику клиникой. Видимо, исходя из того, что паралич выглядит достаточной расплатой «за жизнь воровскую твою».

Ленин в исполнении Леонида Мозгового — никак не Ленин, и Крупская в отличном, надо признать, исполнении Марии Кузнецовой — даже близко не Крупская. Я понимаю, что таких Ленина и Крупскую анализировать и деконструировать гораздо проще: оба одинаково беспомощны (он еле ходит, она не умеет выстирать подштанники, вечно растрепана, чулки ползут), оба стары, оба думают только о смерти и о собственной физиологии, над которой постепенно утрачивают контроль (хорошо еще, не описался никто). Такой сорокино-петрушевский способ поверять всех актом дефекации, часто неконтролируемой.

Но Ленин — воплощенный триумф воли, и собственное телесное бессилие беспокоило его в последнюю очередь. Его беспокоила судьба дела, а дело на глазах рушилось. Потому что не было вокруг него людей, подобных ему, для которых историческая цель была важнее личной слабости, личных амбиций, личной жажды власти и т.п. Ленин потому так и загадочен, что личность его скрыта, подавлена: чистый инструмент, воплощенное служение. Даже идеоло-

гии нет никакой. И главная трагедия жизни Ленина — во всяком случае, последних ее лет — была, подозреваю, связана как раз с тем, что история вдруг волшебным образом ускользнула из его рук. На какое-то время он был востребован, им (со всей его идеологией, со всем его искренним желанием принести в Россию свободу и равенство) цинично воспользовались — причем воспользовалась не мировая закулиса, а тот самый мистический и одновременно очень прозаичный Ход Вещей, в котором Никто Не Виноват. Он мечтал манипулировать — и, в полном соответствии с всеобщим мировым законом, сам оказался главной жертвой манипуляции. Мечтал установить свободу — а вместо того кардинально реформировал империю, после чего его одновременно покинули и дух истории, благодаря которому он с горсткой соратников был беспрецедентно удачлив, и здравый смысл. Болезнь наступила тогда, когда отлетел темный гений исторического развития, то есть когда вместо вождя Ленина остался отработанный Владимир Ульянов.

Но этой мистики истории у Сокурова нет и близко — как всякий минималист, он на каждом шагу сужает и облегчает свою задачу. Для него аморален любой политик, а трагедия Ленина именно в том, что он победил в себе человеческое. Причем нравственность — а точнее, безнравственность его — поверяется природой. Я сильно сомневаюсь, однако, что у природы в смысле нравственности дела обстоят сильно лучше, чем у Ленина. Они, по-моему, одинаково подчиняются законам целесообразности и никаких сантиментов не признают...

Впрочем, выудить из сокуровского фильма можно и прямо противоположные интенции. Можно, например, придумать, что природа и Ленин как раз кровно близки: телец мычит, и Ленин мычит. А стало быть, высокие стебли, в которых он путается, — явление того же порядка, что и его власть. «И равнодушная природа»... Господи, да мало ли что можно придумать! Я сталкивался уже с самыми разными трактовками названия. Одни утверждают, что оно восходит к мифу о тельце, которого евреи себе изготовили для поклонения. Другие говорят, что речь идет о жертвенном тельце (можно придумать ветвистую концепцию насчет того, что Ленин и есть тот телец, которого отец велел закласть по случаю возвращения блудного сына, который, в свою очередь, есть народ, вернувшийся к естественному для него крепостному состоянию)... Концепции выдумывать легко. Сокуров делает все, чтобы этому не мешать, чем здорово повышает самоуважение критиков.

Для меня очевидно одно: жалкий полупаралитик, у которого из носу достают козявку, — не Ленин. Не вождь. И не тема для историософского анализа. Никакое развенчание и никакая деконструкция не оправдывают главной сокуровской подмены: всякий человек жалок в своей телесной немощи. Но между человеком и его телесной немощью существует, как бы сказать, определенный зазор. И если человек тождествен своему больному телу, я, право, уж и не знаю, о чём тут можно разговаривать дальше. Такая точка зрения означает уже минимализм и редукцию в какой-то небывалой степени: полный запрет на высокие помыслы и столь же полная сосредоточенность на позывах своего организма... Но видеть в этом гуманизм и художественную гармонию я, воля ваша, отказываюсь.

Вот эта неспособность страны и лучших ее художников проанализировать собственно исторической опыт, эта подавленность телесным, простым и очевидным заставляют меня предполагать, что темный гений истории отлетел не только от вождей страны, но и от нее в целом. Мало ли еще осталось стран на свете, где сегодня идет этический и социальный поиск. Но не наш это теперь удел.

«Телец» тому подтверждение. Чего-чего, а интуиции Сокурову не занимать.

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Случай Сокурова

«Телец»

Горки, 1922 год. Ульянову-Ленину осталось жить полтора года. Он отрезан от всего мира, наполовину парализован и неумолимо проваливается в слабоумие. Не может умножить семнадцать на двадцать два и у заглянувшего с проверкой Сталина просит яду. Крупская зачитывает мужу из книжки о телесных наказаниях в России, а сам он галлюцинирует о тотальном насилии. Над Горками стелется густой туман, и все происходящее, в комнатах ли, в окрестностях, подано как на разбеленной пастельной картинке. «Телец» Александра Сокурова — вторая часть повествования о великих злодеях XX века. Частная жизнь крупным планом, в замедленном ритме без исторического фона. В главной роли Леонид Мозговой, обратившийся в Ленина после того как сыграл Гитлера. Смена времени, страны и декораций не меняют главного — Сокуров продолжает обрабатывать одну и ту же владеющую им тему, единый смысловой комплекс. Именно его и стоит проанализировать в большей степени, нежели отдельную картину — частный случай в многолетней работе мастера.

Как справедливо говорит сам Сокуров, за внимание к искусству режиссера публика платит часами своей жизни[1]. Задавая ритм и скорость сюжетного развертывания, режиссер манипулирует не только внутриэкранным, но, главное, субъективным и фактическим временем каждого из зрителей. Топливом машины кино служит та самая субстанция, которую Платонов в свое время назвал «веществом существования» — жизнь мира, энергия и время человека. Поэтому Сокуров высказывается о коммерческом кинематографе с той же глубокой неприязнью, что и марксист о растрате в капиталистической экономике человеческого материала, который надо бы употребить во имя высших целей. И рассуждая об ответственности, выглядит не столько морализатором, сколько «инженером человеческих душ», досконально знающим законы своего дела.

«Я не замечаю, как проходит жизнь. Я делаю три фильма в год. Я не замечаю ничего, кроме запаха киноматериалов»[2]. Это аскеза... Она же технологиче-

---

[1] Сокуров Александр. Восточные элегии. — «Искусство кино», 1996, № 3, с. 15.
[2] В сб.: «Сокуров». СПб., 1994, с. 311.

ская экономия, учет и контроль. Отсутствующий вкус жизни ассоциирован с запахами кинохимии. Режиссер отказывается от жизни, поскольку ее энергия должна быть перелита в фильм. И как аскет-максималист понимает, что его производственный баланс складывается из полноты вложенного в фильм усилия и равного ему отсутствия разнообразия жизни на экране. Никакого комфорта, никакого развлечения, никакого разбазаривания отпущенных судьбою средств. Полное внимание, полная самоотдача сначала всей киногруппы, потом зрителей. Только тогда энергия зрительской массы будет затянута в воронку фильма. Режиссер никогда не удовлетворен результатом. Меняет операторов и даже сам, как в своей последней картине, берет на себя их функции. Переделывает сценарии настолько, что верный Юрий Арабов считает за лучшее полностью передать дело в его режиссерские руки[3]. Так работает с актерами, что Сесиль Зервудаки, сыгравшая в фильме «Спаси и сохрани», говорит, что именно Сокуров открыл ей сущностную «пассивность актерского труда»: «В этом смысле он похож на психоаналитика, это пассивность при обостренном внутреннем слухе, она выжимает человека, но делает его счастливым»[4].

Но полной самоотдачи режиссер может требовать лишь от собственной группы, зрителям подобное он может лишь предлагать. И ясно, что от этого предложения не откажется лишь малая аудитория. Более авторского кино, чем сокуровское, просто не бывает, оно же и самое элитарное. Сокуров более других знает, сколь драгоценно публичное внимание, ценит и жаждет его, болезненно ощущает его недостаток: «...общество не требует от режиссера аскетизма, твердости. Эти качества обществу не нужны. Твердость раздражает и злит, и обладающих ею людей общество выталкивает»[5]. Нынешнее социальное устройство не адекватно нуждам профессии. «Надо бы кинематографу появиться на Востоке, конечно. На Западе общество быстро взяло под контроль искусство кино»[6]. И действительно, Запад дозирует свободу художественного самовыражения, меру авторских амбиций чисто экономическим образом, творчество здесь субординировано внутри системы общественных отношений. На традиционном Востоке внутри канона старой культуры (которую, вероятнее всего, имеет в виду Сокуров) художник, отдаваясь тотальной дисциплине, вместе с тем обладает и несравненно большей духовной свободой. Он мастер жизни и духовный учитель, а его творчество — род религиозной практики. Поэтому кинематографу тоже бы хорошо стать восточным искусством совершенного неделания, взять за идеал полноты гармонию отсутствия. Все в жизни рождается из небытия. И потому совершенствование в искусстве кинематографа происходит в практике постоянного отказа — от пестроты цвета, от разнообразия фактур, от сюжетной сложности, от всего того, что является стандартом и нормой западной кинематографии.

Самоотверженная верность кино у Сокурова оборачивается принципиально антикинематографической позицией. Позицией отвержения принятой экранной нормы — «чисто кинематографическое мне совсем не интересно». И далее: «Действительно, мне кажется, язык кино еще не создан. Нет алфавита, нет грамматики как четкого и проверенного свода правил... Отсутствие такой школы в кинематографе, отсутствие огромного количества канонов — первый и главный порок кино как искусства»[7]. То есть, по Сокурову, порок визуального искусства, каковым является кино, состоит как раз в том, что оно не отрегулировано, послушно ведется за жизненным разнообразием, никогда не укладывающимся в канон. Режиссер знать не хочет, что карта не равна местности, а канон в разладе с мимезисом. Что визуальное, если не обратилось в окончательную абстракцию, не может не быть миметичным, всегда подражает, следует за вариативностью мира. В то время как каноническое искусство в основу кладет не жизнь, а метафизическую систему, сумму представлений. И потому тоталитарно. Канон нужен Сокурову не затем, чтобы ему следовать. В процессе деструкции стандартов кинематографического производства он создает собственный канон, который довлеет над материалом, формует его под себя. По словам

---

[3] А р а б о в Юрий. Автором является режиссер. — В сб.: «Сокуров», с. 314.
[4] З е р в у д а к и Сесиль. Уроки Сокурова. Там же, с. 318.
[5] С о к у р о в Александр. Восточные элегии. Там же, с. 16.
[6] Там же.
[7] Там же.

оператора Сергея Юриздицкого, Сокуров «не следует законам — он их создает»[8]. И тому, из чего создается сокуровское искусство, следует быть предельно пластичным. Но это не значит сломленным и подчиненным — иначе материя утратит душу, единственно переходящую в фильм. Одушевленная материя должна самоотдаться фильму, свободно в нем растворившись.

Это тяжелое и медленное кино. Вязкое и насыщенное и в силу насыщенности неопределенное в своем смысле, тормозящееся самой массой вложенного в него усилия. Кинематограф арт-хауса вообще склонен оперировать длительностями, работать на замедлении и нерасчлененности. На пределе этой тенденции фильм должен быть сведен к одному непрерывному плану, а внутри его к обездвиженности или повторяемости действия. Но тогда, нарушив межвидовые границы, он перейдет в область другой художественной практики, именуемой современным искусством. Более того, кинодинамика даже может быть свернута в компактный объем статического изображения. И тогда вместо киноправды 24 кадра в секунду остается другая, фотографическая убедительность. А иллюзия (природа кино) превратится в галлюцинацию (природа фотографии), говоря словами Ролана Барта[9]. У фотографии собственные отношения с временем, ее суггестия состоит в предъявлении того, что взгляд не способен увидеть естественным образом. Это изображение, либо эксплуатирующее эффект длительной выдержки и, соответственно, продолженного времени, превышающее горизонт взгляда, либо наоборот — полученное при сверхкороткой, милисекундной выдержке, создающей провал в темпоральности. Поэтому, говоря о природе фотографии, Барт утверждал, что она всегда свидетельствует о смерти и засмертье, забытье, демонстрирует явление мертвых.

У Сокурова каким-то образом возникает симбиоз фото- и киноизображения, некая статическая динамика, галлюцинаторная иллюзия. Все пишущие о Сокурове повторяют, что он очарован фигурой смерти. И, конечно, атмосфера смерти заполняет все сокуровские картины, делая их в высшей степени монотонными. Но дело, в конце концов, не в этом. Как замечает Юриздицкий, Сокуров «вообще интересуется не существующим миром, но миром, который может возникнуть на экране за пределами реальности»[10]. И поэтому тема смерти является только естественно-поверхностным эффектом его кино, которое опустошает мир, делая его предметы непохожими на самих себя.

Творчеству Сокурова нужен максимальный объем расчищенного (посмертного) пространства, чтобы он мог заполнить его самим собой. Так же как нужны ему персонажи вроде Гитлера и Ленина — именно в качестве огромных антропологических резервуаров, опорожненных в результате непомерной энергетической траты, в качестве живых мертвецов исторического масштаба. Природное и объективное в этом кино маскирует колоссальную массу авторской субъективности, кроме которой здесь, в общем-то, ничего и нет. Вещи и люди вручают создателю свои свойства, превращаясь в медиумов. Оттого столь измененными оказываются оптические и акустические характеристики видимого мира, оттого пространство сгущается в вещественный туман, изображение теряет отчетливость, а время застывает в пространственной спячке. Сокуров размывает границы отдельных элементов мирового состава. И таким образом все в мире — каждая точка, линия и плоскость — становится сплошным пределом, а воздух смерти присутствует повсеместно. Михаил Ямпольский в старой статье, посвященной «Одинокому голосу человека», проницательно отметил это нарушение субъектно-объектного отношения, правда, отнеся его не столько к особенностям кино Сокурова, сколько к природе письма Андрея Платонова, произведения которого легли в основу первого фильма режиссера. Ямпольский пишет о предельно индивидуализированном рассказе, ведущемся «безличным» автором, и о следующей платоновскому письму сокуровской манере, которая создает «запутанный лабиринт взглядов. Вместо накопления в фильме планов, идентифицируемых с различными точками зрения, режиссер выбирает иной путь — постепенного размывания локализуемости точек зрения»[11]. В последнем

---

[8] Юриздицкий Сергей. Он не следует законам — он их создает. — В сб.: «Сокуров». СПб., 1994, с. 320.

[9] См.: Барт Ролан. Camera lucida. М., 1997, с. 174.

[10] Юриздицкий Сергей. Он не следует законам — он их создает. Там же, с. 320.

[11] Ямпольский М. Платонов, прочитанный Сокуровым. — «Киноведческие записки», 1989, № 5, с. 54—55.

фильме Сокурова и размыв, и делокализация даны уже буквально. На протяжении всего повествования мы следим за происходящим сквозь белесый туман, в котором не только размыты контуры предметов, но и теряется разделенность героев и зрителей. Незаметным образом угасающее сознание Ульянова имплантируется в каждого из нас, наблюдающих за героем из темноты кинозала. И только последний кадр с проясняющимся небом над Горками возвращает герою чистоту зрения и избавляет нас от наведенной режиссером дементности.

Сокуров очень русский режиссер. Кроме прочего, в том смысле, что его творческая сила проистекает из размытой идентичности. Это качество переходит в его картины, составляя их глубокую оригинальность. Из занятия, изначально призванного развлекать и увлекать массовую аудиторию, он делает мучительно трудную духовную практику, рассчитанную на малое число избранных. Но я не хочу сказать, что режиссер, вместо того чтобы заниматься своим прямым делом, претендует на роль гуру или священника. И совсем не верным кажется брошенное ему обвинение в составлении «духовных посланий к человечеству». В послании есть дидактическая формулировка и положительная цель. У Сокурова всего этого нет, и, возможно, он действительно «религиозный атеист»[12], иначе говоря, радикальный художник. Именно такие создают саморазрушающиеся машины, совершают членовредительство и даже самоубийство из неясных публике, но глубоко оправданных внутренних побуждений. Цель его деятельности — не проповедь, а эстетическое самовыражение, по-русски причудливо выдающее себя за проповедь. Эта деятельность выглядит глубоко консервативной, хотя и представляет собой ярчайший пример безоглядно пессимистического анархизма. Так же как сами сокуровские фильмы разрушают все киностандарты, но при этом мимикрируют под старую живопись... В конце концов, у всех мастеров есть свои причуды, за которые мы их и ценим.

[12] Зервудаки Сесиль. Уроки Сокурова. Там же, с. 317.

А.ХАНЮТИН

Все немного сложнее

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

«Телец»

Наталья Сиривля. Вместе с Б.Равдиным вы написали когда-то «Горки ленинские» — сценарий о последнем периоде жизни В.И. Ленина, основанный ис-

ключительно на документах[1]. То есть вы владеете этим материалом, как никто. Какие впечатления вызвал у вас фильм А.Сокурова, являющийся в некоторой степени реализацией вашего давнишнего замысла.

Алексей Ханютин. Я отнесся к нему с уважением. Что-то понравилось, что-то нет. Но я особый зритель. Волею судеб мне, действительно, пришлось очень подробно и серьезно заниматься всем, что связано с болезнью и смертью вождя, изучать архивные документы — мемуары, письма, медицинскую историю болезни и т.п. Поэтому я вижу, где авторы фильма отступают от исторической правды и почему они это делают. Какие-то из вынужденных отступлений я принимаю, другие кажутся мне излишним упрощением ситуации.

Н.Сиривля. В чем же фильм не соответствует документальной картине событий?

А.Ханютин. Начнем с того, что болезнь Ленина развивалась как бы в два этапа. Первый удар случился с ним в 1922 году, но он оправился, вернулся в Кремль, где провел конец 1922 — начало 1923 года. Второй удар произошел весной 1923 года. После этого Ленина вновь перевезли в Горки, где он оказался в полной изоляции, окончательно сраженный болезнью, жалкий, лишившийся речи. И несмотря на все усилия врачей и Надежды Константиновны, которая занималась с ним восстановлением речи по методике профессора Доброгаева, вождь так и не пришел в себя и в январе 1924 года умер. Арабов с Сокуровым объединили два этапа болезни. В «Тельце» Ленин то произносит достаточно связные тексты (даже иной раз по-немецки), то беспомощно мычит. В нашем сценарии он издает лишь нечленораздельные звуки: «а-ля», «вотвотвотвотвот...» и т.п., и это ближе к исторической правде, чем то, что происходит в фильме Сокурова.

Н.Сиривля. Я понимаю, для чего это сделано. Сокурову важно было обострить ситуацию — показать не только разрушения, причиненные болезнью, но и личность, которая была разрушена, обнаружить в ней пласты дворянской, интеллигентской и, собственно, партийной ментальности, которая в конце концов подчинила себе все остальное. В жалком паралитике, которого мы видим на экране, действительно, угадывается целеустремленный фанатик, умудрившийся повернуть ход истории. Ленин в фильме сохраняет следы былого, пусть бесчеловечного, жестокого, но безусловного титанизма. И для Сокурова это важно — в каком-то смысле он идентифицируется со своим персонажем в переживании трагического несоответствия между грандиозностью сверхчеловеческого замаха и всепобеждающей стихией телесной немощи, разрушения и смерти.

В сценарии Арабова, говорят, присутствовал мотив некоей внутренней эволюции героя: мучительно пытаясь решить задачку — умножить 17 на 22, — Ленин вдруг понимал, что числа можно просто потихонечку складывать, и таким образом приходил к осознанию постепенного, эволюционного пути преобразований. Сокуров этот мотив отбросил: Ленин у него до конца признает только один путь — жестокого революционного насилия — и, потеряв власть, утратив способность распоряжаться даже собственным телом, видит для себя единственный выход — просить у партии яд. Кстати, он действительно просил?

А.Ханютин. Да. Вопрос даже рассматривался на Политбюро. Но все испугались. Они вообще очень боялись, что Ленин покончит с собой. Поэтому за ним постоянно следили. Даже в двери туалета была сделана горизонтальная щель, и охранник следил, как бы вождь не воспользовался уединением для очередной попытки суицида. Эта атмосфера тотальной слежки, просматриваемости всех уголков дома, жизни и физиологических отправлений на виду у всех очень точно передана в фильме Сокурова. Неточно и исторически совершенно недостоверно другое — хамство, ненависть и откровенная враждебность охраны и обслуги дома в Горках. Вот уж чего не было, того не было. Сталин, действительно, позволил себе несколько некорректных высказываний по адресу Надежды Константиновны, чем, кстати, ускорил второй удар. Но люди, непосредственно окружавшие Ленина, начиная от начальника охраны эстонца Пакална и кончая медсестрами и санитарами, были вождю абсолютно преданы. Почти боготворили его. Санитар Казимир Зорька даже слегка сдвинулся умом на этой почве. Он собирал состриженные волосы и ногти Ленина, заворачивал в бумажку, де-

[1] Равдин Б., Ханютин А. Горки ленинские. — «Искусство кино», 1993, № 3.

лал соответствующие надписи и хранил как реликвии в своей записной книжке. Представляете шок, который я испытал, когда мне в архиве выдали эту книжку и из нее выпала бумажка с ленинскими волосами. Я понимаю, почему Сокурову понадобилось окружить Ленина враждебными и грубыми хамами: тиран как бы становится заложником созданной им машины тотального подавления. Но в реальности, повторяю, все было сложнее.

Н.Сиривля. «Телец» не претендует на документальность, но в нем есть несколько планов, точно воспроизводящих известные фотографии и автоматически отсылающих нас к официозному «мифу о Ленине», которым всех советских людей грузили с ясельных лет. Я лично биографией вождя специально никогда не интересовалась, но, смотря картину, поражалась, насколько же крепко сидит в голове насильственно закачанная туда информация. На первых же минутах просмотра живущий в подсознании миф просыпается, и ощущение такое, как в детстве, когда мы языком пробовали контакты электрической батарейки: и приятного мало, и наличие заряда отрицать невозможно. Энергетика фильма, сила его воздействия во многом питается чудовищной энергией государственного кумиротворчества, облучавшей нас на протяжении семидесяти лет. Так что Сокуров работает до сих пор с актуальными слоями коллективного бессознательного и созданный в фильме образ «вечно живого» вождя, мучительно переживающего бессилие перед лицом собственной смерти, возможно, что-то в этих слоях переворачивает и сдвигает. Многие критики написали, что перед нами заключительный аккорд, финал советской мифологической ленинианы, что портрет Ленина наконец-таки «дорисован». Как вы думаете, какой это может вызвать резонанс? Как этот фильм, обладающий, на мой взгляд, довольно неожиданным для Сокурова зрительским потенциалом, способен повлиять на общественное сознание?

А.Ханютин. Я вообще сомневаюсь в том, что кино способно всерьез влиять на общественное сознание. То, что вы говорите о конце ленинианы, относится разве что к киноленинниане. На экране, подчеркиваю, на киноэкране, такого Ленина действительно еще не было. Но в научной литературе, в публицистике да и на телевидении все о болезни, ударах и полнейшем распаде личности Ленина в последние годы его жизни было сказано еще на заре перестройки. Никакого откровения для общества в этом нет. Те, кому это было интересно, давно в курсе. Тем, кому неинтересно, не пойдут смотреть и картину Сокурова. И то, что вы говорите о заряженности нашего подсознания, его «облученности» ленинским мифом, относится к сознанию людей нашего поколения, поживших все-таки при советской власти. А те, кто не воспитывался с детства в ленинских комнатах, не работал на ленинских субботниках и не ездил на обязательные экскурсии по ленинским местам, на фильм, боюсь, никак не прореагируют. У них ныне свои кумиры и свои мифы.

Н.Сиривля. Но ведь сама тяга к мифотворчеству и обожествлению власти в обществе никуда не девалась. И если, как вы говорите, по причине равнодушия знающих или незнающих в обществе нет сегодня той силы, которая способна была бы раз и навсегда снять «дедушку» с пьедестала и вынести его из мавзолея, не опасаетесь ли вы, что при благоприятных обстоятельствах культ этой мумии может вспыхнуть вновь?

А.Ханютин. Не думаю. Хотя кто его знает... Ленин, конечно, фигура исключительно кровавая, но и трагическая. Он не так прост и, боюсь, еще не скоро будет нами до конца понят. Ленин со всеми его жестокостями и беспринципностью глубоко укоренен в российской истории, и, кроме всего прочего, это, безусловно, совершенно уникальный, выраженный национальный тип.

ИГОРЬ МАНЦОВ

Капитуляция

А из груди Юна слышались такие слова:
— Я битву не выиграл и был сражен. Посмотрите, господа, как красивее — с головой или без головы?
Слуги его отвечали, проливая слезы:
— С головой красивее.
— Да нет, — возразил Юн, — без головы тоже красиво!

Гань Бао.
«Записки о поисках духов»

Перед началом премьерного показа картины в Доме кино исполнитель заглавной роли Федор Бондарчук посетовал со сцены, дескать, после предварительных пресс-просмотров в печати не появилось ни одной сочувственной рецензии. Постановщик Роман Качанов оперативно возразил пораженцу, сеанс начался...

Не знаю, что там писали, за что ругали, и на самом ли деле ругали, а только мне хочется высказать свое глубокое, искреннее восхищение! Съемочная группа «Даун Хауса» (кстати, похоже на «Микки Мауса») произвела на свет максимально непрофессиональное, почти никому не нужное зрелище, оттянулась по полной программе отнюдь не за карманные деньги и — самое главное — не постеснялась предложить свою пленочную продукцию общественности. Уважаю. Завидую. Поздравляю пресловутую общественность: наконец-то нас перестали дурачить, наивно или злонамеренно обзывая борьбу за социальную власть сражением за художественное качество. «Даун Хаус» — важнейшая веха на историческом пути постсоветской культуры. Искренность картины граничит с неприличием. Эпоха отмывания символического капитала закончилась, мальчики стали взрослыми и

«Даун Хаус»
Авторы сценария Р.Качанов, И.Охлобыстин
Режиссер Р.Качанов
Оператор М.Мукасей
Художник Е.Залетаева
Композитор DJ Грув
Звукооператор В.Каплан
В ролях: Ф.Бондарчук, И.Охлобыстин, А.Букловская, А.Баширов, Б.Брыльска, Е.Штур, А.Троицкий, Ю.Будрайтис и другие
Film studio.ru
Россия
2001

недвусмысленно заявили о том, что социально-психологическая позиция романтического Мышкина (может, картину следовало назвать «Даун Маус»?) ими успешно превзойдена и, напротив, позиция лихого русского человека Рогожина воспринята в качестве базовой.

Они говорят нам: с этой минуты эстетические категории, критерии и оценки работать не будут, будут работать железная воля, эффектная (она же сегодня — эффективная) поза, сильная (а не выразительная, как на территории искусства), повелительная интонация. «Даун Хаус» сделан будто бы лихим (заметьте, как часто приходится употреблять это слово!) кавалерийским подпоручиком,

«Даун Хаус»

с бодуна начитавшимся Фридриха Ницше. Сабля в ножнах, пистолет, снятый с предохранителя, бутылка «Бургундского» или «Хенесси», цыгане с медведями. Понял или нет, Бог весть, но подчеркнул только про силу и сверхчеловека. Ну, еще, положим, про вечное возвращение (вот почему Федор Достоевский). Словом, выделил и вызубрил все то, что уже добрый десяток лет принято в России подчеркивать, выделять, культивировать.

А разве сам Достоевский работал не с той же проблематикой? Сам Достоевский работал со сверхчеловеком, а художники наших удивительных дней — как сверхчеловеки. И я сам вроде бы сочувствую этой всепобеждающей силе, этой несгибаемой Воле, отменяющей искусство, законы восприятия, зрителя и пресловутый зрительский интерес. Отныне узаконен другой интерес — к символической власти, о которой я не устану писать до тех пор, пока у нас не появятся, что называется, «в количестве», фильмы, инспирированные не интенцией власти, а чувствами ответственности и любви.

Повторюсь: манеру поведения этих сильных парней уважаю («Этим сильным парням и беда — не беда, путеводная им помогает звезда!» — группа «Браво»). Тоже ведь я человек. Каюсь, грешен. Скажет сверхчеловек: хочу «Даун Хаус», будет ему «Даун Хаус». Неувязка вот где: зачем сверхчеловеку сочувствие? Зачем Федору Бондарчуку, Роману Качанову, Ивану Охлобыстину, Филиппу Киркорову положительная рецензия? Зачем оценка современника? Я так понимаю, сверхчеловеку положено быть последовательным, как никому другому. Плевать на критерии. Закинув ногу на ногу, тянуть гремучие коктейли. Во время работы над картиной на это хватает и мужества, и воли, и сверхчеловеческих сил. Отчего же такое малодушие перед премьерой, перед зрительской аудиторией? Если бы после этой статьи авторы фильма заочно, но искренне и глубоко полюбили ее автора, я, в свою очередь, стал бы завидовать их сверхчеловеческим способностям еще больше. Вряд ли полюбят, скорее, обидятся, а за что?

И вот еще. Господа, разве кинематографист — все еще престижная профес-

сия? Разве только по недоразумению. Ну чего вам неймется? Мы вас и так уважаем, безо всякого там кинематографа. Сегодня любой сверхчеловек способен на широкий жест в формате 35-*мм*. «Что гадать нам: удалось, не удалось?» Верной дорогой идете, товарищи! Не сомневайтесь.

Травестия классики — первая примета, выдающая целеустремленного борца за символическую власть. Помните, Борис Гребенщиков распевал: «Краса-авец, Дубро-овский!» Балалайка, пародийное трень-брень — от полного, всеобъемлющего ужаса. Власти много, а реальность все одно непонятна, не дается в руки реальность, не продается до конца, не вмещается в схемы. Не та реальность, которая расчислена и взята под контроль телевизионными аналитиками, а та, что доподлинная реальность, которая и до, и после телевизора — живая жизнь, последняя правда. Вот почему пытают, препарируют Пушкина, Достоевского и других. Рассуждают (бессознательно!): но ведь эти признаны, канонизированы, эти безупречны, оседлаем и въедем в рай на спинах чемпионов. Пригов и Рубинштейн, Юфит и братья Алейниковы, успешно паразитировавшие на классике, еще предполагали несомненный, неотменимый уровень мастерства, безусловное художественное качество и профессионализм. «Даун Хаус» — манифест новой генерации, демонстративно отказавшейся от всякого качества. «Новые русские» окончательно капитулировали перед реальностью, отказавшись от ее художественного осмысления. Играют сами себя, куражатся сами для себя. Подобно Настасье Филипповне, бросили в топку сотни тысяч долларов, чтобы мы, зрители, критики, подивились, поскрежетали зубами — деньги горят! Деньги!!!

«Даун Хаус» — это стильно!» — трубит телевизионная реклама. Верное замечание, уверенный в себе, размашистый почерк. Недавно Владимир Познер, стильный телеобозреватель («Времена», ОРТ) улыбнулся на всю страну: «Быть может, Маркс не во всем ошибался?» (В связи с победой на итальянских выборах олигарха Берлускони, дескать, капитал все же чего-то значит!)

Признаюсь, потерял дар речи: Познер прощает Маркса! Познер разрешает Марксу быть!!! Качанов и Охлобыстин разрешили Достоевского. Отныне лейбл для успешного человека таков: «Мышкин, Рогожин, русская духовность». Сегодня носят Достоевского, завтра, быть может, снова Маркса. Оно и к лучшему, ставки сделаны, а маски сорваны. Большое искусство кончилось. Большая политика — тоже. Остались фарс, комические куплеты, общество спектакля. Теперь с чистой совестью можно не участвовать, сэкономив время для личной гигиены, дружбы и любви.

В конечном счете, «Даун Хаус» — это вот что. Небрежно грассируя, Иван Охлобыстин восклицает: «Федор, братэлло!» «Не брат я тебе, я тебе дедушка!» — удивляется известный писатель позапрошлых лет, по недоразумению принимая широкий речевой жест на свой счет.

Дедушка, отныне ты тоже станешь братэллой. В стиле хаус, в стиле хип-хоп, брассом и на спине. Дедушка, сдавайся, капитулирен зи зихь. Русские идут: пострелять, покуражиться, поснимать.

«Посмотрите, господа, как красивее — с головой или без головы?»

Как скажешь, начальник, так и будет. Во всех ты, душенька, нарядах хороша.

Даун Хаус?

Аллес капут.

Б Е Р Л И Н - 2 0 0 1

НИНА ЦЫРКУН

Интим для начинающих

Первый большой кинофестиваль нового столетия, нового тысячелетия. Конечно, наивно было бы ожидать какого-то реального перелома, рельефно обозначившейся новизны; кино, как сама жизнь, как сама история, условной хронологии не признает, течет себе по своим, не нами налагаемым законам. На самом деле фестивали делают критики, которым необходимо как-то извернуться, чтобы придать форму своим впечатлениям в отчетной публикации. Это они (мы), критики, вычленяют тенденции и расставляют вехи, реальный же фестиваль — предприятие всегда более или менее хаотичное, спонтанное, далеко не обязательно поспевающее к назначенному сроку созреть в нечто самоочевидное, нечто отдельно значимое, и только история все расставляет по местам в своих анналах, да и то многажды собственные вердикты ревизуя и опровергая. Хорошо бы составить сводную таблицу фильмов, отмеченных фестивальными призами, и их ровесников, оставивших след в истории кино... Составить можно, да не поручусь, что «Знакомьтесь, Балуев!», конкурент «8 $^1/_2$» Феллини на Московском кинофестивале, вдруг таким кладом окажется для историка кино какого-нибудь 2042-го или любого другого года, что и слава Феллини пошатнется...

Все это я к тому, что решение жюри Берлинского фестиваля хоть и не пришлось по вкусу большинству критиков, было по-своему логичным. И уж, конечно, оправданным. Назначенный председателем Билл Мекеник, бывший глава студии Fox, вполне отработал эту честь. Он не раз делал заявления против политики больших студий и в защиту низкобюджетного, но высокохудожественного кино; следовало ожидать соответствующих решений, и они оказались предсказуемыми, как голливудский артхаус. Жюри заметило фильмы, где видно, что художник желает выступить с «месседжем», что хочет сделать «не как у всех», но все же в рамках, в рамочках, след в след за каким-нибудь мало замеченным первопроходцем, только следы надо протоптать поглубже, поотчетливей. «Интим» Патриса Шеро в этом плане — экземпляр образцовый. Сексуальная связь, телесный контакт, пробуждающие умершие чувства, — это мы уже на прошлогоднем Сочинском фестивале видели в «Порнографической связи» Фредерика Фонтейна, премьера которой состоялась в Венеции, а годом раньше вышла еще и «Скука» Седрика Кана. Соотечественников, между прочим, Шеро. Но Шеро пошел дальше, он не только скрестил порно со скукой, он высказался откровенней. В «Порнографической связи» вся связь прошла под одеялом, а тут — крупешником, камера елозит по коже совокупляющихся актеров (скорее, акт*о*ров, ибо актеры сравниваются здесь по функции с испол-

нителями порнофильмов, за каковую смелость им и воздается: австралийка Керри Фокс, вполне профессионально проведшая оральную сексмиссию, удостоилась «Серебряного медведя»; нельзя не вспомнить, что за аналогичную роль в «Порнографической связи» Натали Бай получила приз Венецианского фестиваля).

И, конечно, доблестью Билла Мекеника было наградить Главным призом жюри «этнографический» (по голливудской классификации) китайский фильм «Пекинский велосипед» — даром что шесть лет назад более изобретательный и более спонтанно-художественный вьетнамский «Велорикша» Чан Ань Хуна получил «Золотого льва». Но Мекеник знает, что в Европе принято награждать китайские фильмы. Единственный бесспорный среди лауреатов — награжденный спецпризом жюри фильм — «Итальянский для начинающих» Лоне Шерфиг, первый женский «догматический» фильм и, безусловно, один из лучших в проекте. Понятно, что американцам с приличным бюджетом ничего при председательстве Мекеника не светило, зато вполне политкорректным было поощрить молодого и талантливого латиноамериканца Бенисио Дель Торо за лучшую мужскую роль в «Наркоторговле» («Траффике») Стивена Содерберга, хотя здесь роль была у него не из самых выигрышных, скорее второго, чем первого плана.

Можно было наградить эти фильмы и этих актеров, а можно было другие фильмы и других актеров: фестиваль прошел в на редкость ровном темпе — ни одна картина не сделала заявки на революцию в кино, ни одна не стала заметной вехой на его пути, ни одна не обозначила внятную тенденцию хотя бы до следующего Берлинале. Но все вместе они, на мой взгляд, кое-что обозначили. Может быть, ярче всего это проявил «Итальянский для начинающих», тонко препарировавший неуловимое перетекание условной «датскости» в условную «итальянскость», южной страстности в северную зажатость, протестантской трудо-долговой этики в католическое послушание... Мне показалось, что можно было уловить некую новую общность фестивального вала — тенденцию к размыванию границ политических, границ устоявшихся догм, не только эстетических, не только этических, даже конфессиональных. И прорастающую тенденцию воли к взаимоадаптации, то есть вполне артикулированный ответ на один из вызовов начинающегося тысячелетия. С этой точки зрения самый пионерский фильм — «Шоколад» Лассе Хальстрёма, подкопавшийся под цитадель протестантского императива долга, смирения и труда. Да полно, заявляет новый гедонист Хальстрём, в том ли счастье? Стоит ли умерщвлять плоть постами и воздержаниями, когда есть на свете шоколад и человеческое тепло? И уж к гадалке не ходи — самый ярый ревнитель аскетизма наверняка и есть самый большой злодей, сладострастник и сладкоежка; так к чему отягчать душу вдобавок к ханжеству еще и лицемерием? Будемте как дети...

Персонажи корейского фильма «Совместная зона безопасности» Пак Чан Вука тоже нарушают границы политических установлений и идеологических запретов, объединяясь по порыву душевному. Есть в «Зоне» замечательный эпизод, когда друзья-пограничники с Севера и с Юга фотографируются вместе, а сзади впечатывается в кадр гигантский портрет вождя; чтобы не мешал, один из солдат просто встает так, чтобы вождя не видать было. Всего и делов...

«Враг у ворот» Жан-Жака Анно демонстрирует, что и великая война велась не только в макропространстве под водительством генералов с их стягами, но и в человеческом микромире, что придавало ей, прости Господи, ту человечность, без которой она превратилась бы в сплошное зверство. (А она тысячелетиями остается излюбленным людским занятием.)

«Перо маркиза де Сада» Филипа Кауфмана — пример в доказательство бессмысленности надзора, наказания и заключения, живая картина на тему Мишеля Фуко, но и намек на то, что, сломав рамки цензуры, надзора и страха перед наказанием, мы разжигаем огонь новых бед. Так и суждено нам, человекам, вечно метаться между тягой к свободе и необходимостью ограничений, так и придем снова вскорости к марксовой формуле «свобода есть осознанная необходимость», а эйфория возможна и сладостна, лишь когда маятник едва начинает движение от обратного. Только и остается воспользоваться моментом.

НИНА ЦЫРКУН

Пожар в сумасшедшем доме

Сочувствовать Саду —
значит предавать его.
Симона де Бовуар

Фильм Филипа Кауфмана не имеет отношения к реальному маркизу де Саду, его жизни, философии и сочинениям. Подлинный маркиз Донатьен-Альфонс-Франсуа де Сад мало походил на образ, созданный оскароносцем Джеффри Рашем, еще раз номинированным за него на «Оскар». Тот описывал на бумаге не только фантастические извращения стесненного ума, вроде трехсот анальных удовлетворений, полученных Жюстиной, но и сексуальные приключения, срежиссированные и испытанные им самим. Он попал в тюрьму за зверское изнасилование нищенки, он совратил свою юную свояченицу (между прочим, девственницу и канониссу), кухарку и горничную (родившую от него сына), он реализовывал эротические фантазии с юношами лакеями и секретарем. Но рожденный его воображением садизм сопутствовал мазохизму. Он избивал горничную Розу Келлер плеткой, резал ее ножом и лил на раны расплавленный воск, а в марсельском публичном доме не только проституток охаживал девятихвостой «кошкой», но и требовал, чтобы плеткой хлестали и его самого, пока он предается содомским утехам. Наказание было ему сладостно, как и сам грех, оно было неотделимо от сладости греха.

«Перо маркиза де Сада» *(Quills)*
По одноименной пьесе Дуга Райта
Автор сценария **Дуг Райт**
Режиссер **Филип Кауфман**
Оператор **Рожье Стофферс**
Художник **Мартин Чайлдс**
Композитор **Стивен Уорбек**
В ролях: **Джеффри Раш, Жоакин Финикс, Кейт Уинслет, Майкл Кейн и другие**
20th Century—Fox, Searchlight Pictures
США
2000

Кроме того, как заметил Ролан Барт, декорацией его сладострастия в литературе и в жизни являлось «садическое пространство», «секретная камера» — герметически закрытое, недоступное для посторонних место вроде замка Дюрсе из «120 дней Содома». Так что клиника для душевнобольных Шарантон, где маркиз провел последние одиннадцать лет и восемь месяцев жизни, — не скорбное место, а вожделенный рай либертена.

Здесь, в Шарантоне, он мирно скончался от приступа астмы 2 декабря 1814 года. А вовсе не в муках, которые изобразили нам в американском фильме. И последние годы скрашивала ему мадам Кенэ и возы продуктов, которые присылала жена. Но авторы фильма и не ставили себе задачу дать достоверную картину жизни замечательного человека. Даже цитируемые пассажи из «Жюстины», которая творится на наших, зрительских, глазах, — всего лишь стилизация под де Сада, а не подлинный текст. Филип Кауфман — поборник личной свободы. Достаточно вспомнить его блистательные экранизации «Невыносимой легкости бытия» Милана Кундеры и дневников Анаис Нин («Генри и Джун»). Кроме того, он мастер броской метафоры (вспомним «Восход солнца»). Пьеса Дуга Райта привлекла его темой императива свободы выражения и ее подавления и, конечно, беспримерной метафоричностью. В то же время это типично американское произведение, «тюремный роман» со всеми соответствующими компонентами: неукротимая личность, не желающая смиряться перед обстоятельствами; «добрый» тюремщик, которому приходится поплатиться за свою доброту, и «злой» тюремщик; юная девушка (как правило, дочь тюремщика или самого начальника тюрьмы, но здесь с аллюзией на реальность, семнадцатилетняя прачка Мадлен, которую играет Кейт Уинслет, девушка, выносившая писания маркиза на волю в корзине с грязным бельем); солидарность заключенных (передающих из уст в уста слова романа, который маркиз не имеет возможность записать); новейшие — научно-технические — методы подавления, изобретенные новым жестоким начальством; попытка побега, гибель невинных и прочее. Жанровое меню разнообразится за счет европейских пряностей: фильм начинается сценой гильотинирования прекрасной аристократки, это вроде эпиграфа к сочинениям маркиза де Сада, указание на социальный исток его философии — террор. И, конечно, в этом ряду священный стриптиз маркиза, которого последовательно лишают мебели, бумаги и чернил, гусиных перьев, вина, одежды и которому в конце концов отрезают язык, а он все пишет и пишет — не чернилами, так вином, не вином, так кровью, не кровью, так собственным дерьмом; этот стриптиз-откровение заканчивается не открытием «тайны», а мазохистским наслаждением, которое испытывает тот, кого пытают. Кульминация райт-кауфмановской метафорики — пожар в сумасшедшем доме, когда от грошовой свечи выгорело ползамка, аллегория взорвавшихся страстей, не выдержавших подавления. Избыточность доступных и расхожих метафор сродни избыточности стиля самого маркиза, механически нагнетающего приемы насильственного совокупления. Но это скорее случайность, чем задуманная авторами аналогия.

Итак, экранный маркиз де Сад получил все: он вдоволь поиздевался над своими мучителями, высмеяв главного врача клиники Руайе-Коллара (Майкл Кейн) в театральной постановке, где обнародовал его, сильно пожилого главврача, интимную супружескую жизнь с юной женой-сиротой, взятой из монастыря. Он соблазнил чистую женушку Руайе-Коллара своими книгами, и она сбежала с любовником, чтобы предаваться либертинажу. Де Сад получил мазохистское наслаждение от издевательств над собой. Он возликовал, увидев преданной печати свою «Жюстину», взбесившую Наполеона Бонапарта. А кто же пострадал от маркизовых эскапад? Да те же, кто и всегда страдает от свобод, милых сердцу господ: простые души, соблазненные пышными или зажигательными речами, — прачка Мадлена и аббат де Кульмье, отказавшийся взять на себя роль тюремщика маркиза-вольнолюбца, как ему предписывалось. Мадлена гибнет, когда те же простые души, бедняги, скорбные умом, воспламеняются от текста романа, нашептываемого маркизом ради собственной исторической нетленности. Де Кульмье занимает место пленника после смерти маркиза, утратив рассудок если не в прямом, то в переносном смысле. Жоакин Финикс играет живую метафору «рождения автора», устами которого замогильно вещает все тот же маркиз, сделавший бывшего аббата своим наследником: «Ныне оставляю вас с аббатом Кульмье, человеком, обретшим свободу на дне чернильницы и кончике гусиного пера». Но бедный аббат героем не стал. Героем остался и в историю вошел «господин», аристократ маркиз де Сад. Так бывает всегда. Почти два века обливаемся слезами над судьбами женщин-декабристок. Актриса Наталья Бондарчук вдохновенно рассказывает, как тяжко было Марии Волкон-

ской ехать в обитом мехами возке, но кто вспомнит про того, кто сидел на облучке, вообще про всех от матерей, отцов оторванных детей, разлученных жен и мужей, которых взбалмошные барыни потащили за собой в Сибирь без всякой героической миссии, а просто умирать при господах!

Не жалко мне маркиза де Сада, даже когда ему вырывают язык. Даже если бы в фильме читали подлинные страницы его текстов и даже в хороших переводах, а не в тех, которые наводнили наши прилавки после объявления гласности. Черт с ней, свободой слова и самовыражения, ежели из-за них гибнут простые души.

Безграничная свобода желания — отрицание другого и отказ от жалости. Так что не принуждайте меня сочувствовать маркизу де Саду. Его самого казнили только символически, и эшафот, по его словам, стал для него пьедесталом. А соблазненные им души пропали реально. Он попал в свой идеальный мир и извлек из него все, что было возможно. О другом маркизе надобно ставить другой фильм.

P.S. В американской критике мне пришлось встретить сравнение кауфмановского де Сада с Биллом Клинтоном, а доктора Руайе-Коллара — с прокурором Кеннетом Старром. Это, наверно, и есть актуальное оправдание замысла Райта — Кауфмана. Другого не видать, ибо чего-чего, а свободы самовыражения сейчас — если не в Иране живешь — пруд пруди.

ВИКТОР МАТИЗЕН

Королевская охота на Зайцева

«Враг у ворот» ***(«Дуэль», Enemy at the Gates)***
Авторы сценария **Жан-Жак Анно, Ален Годар**
Режиссер **Жан-Жак Анно**
Оператор **Роберт Фрэсс**
Художник **Вольф Крегер**
Композитор **Джеймс Хорнер**
В ролях: **Джуд Лоу, Джозеф Файнс, Рэкел Уэйз, Боб Хоскинс, Эд Харрис, Рон Перлмен, Маттиас Хабуг и другие**
DOS, KC Medien AD, Little Bird, Ltd., Mandalay Pictures, Paramount Pictures
Германия — США
2001

Не знаю, было ли так в октябре 1942 года под Сталинградом, где начинается фильм «Враг у ворот», но отец моего приятеля, напившись, всякий раз вспоминал одно и то же — как в июле 1941-го на Украине их новобранческую роту с трехлинейками через одного кинули на немцев-автоматчиков и те за считанные секунды выбили всех. Рассказчику повезло — он отделался перебитой ногой и больше на фронте не был, а до конца войны служил в НКВД, в охране, и за свою жизнь так наглотался страху, что в трезвом виде отрицал все, что нес спьяну.

Жан-Жак Анно буквально вбрасывает зрителя в действие, открывая картину страшной сценой переправы сибирских новобранцев через Волгу возле Сталинграда под конвоем офицеров НКВД и под шквальным обстрелом с воздуха. Пулеметные очереди прошивают скученных солдат, выбивая из спин фонтанчики крови,

а тех, кто пытается спастись в воде, расстреливают люди с фиолетовыми околышами. Добравшихся до правого берега тут же бросают на немецкие позиции, выдав кому винтовку с обоймой в пять патронов, кому обойму без винтовки, а тот, кому не досталось, должен подхватить оружие из рук убитого.

В фильме атакующую толпу выкашивают из автоматов с двух сторон — тех, кто бежит вперед, расстреливают немцы, а тех, кто повернул назад, — советские заградотряды. «Эффект присутствия» потрясающий — такой же, как в феноменальной сцене высадки десанта союзников в Нормандии из «Спасения рядового Райана»[1] И не забудем, что прямое действие сталинского приказа «Ни шагу назад!», которое так и не показали в фильмах о войне наши режиссеры, впервые в игровом кино продемонстрировал француз.

После атаки в живых остаются двое, затаившиеся среди мертвых тел, — рядовой Зайцев и невесть откуда примчавшийся политрук Данилов. Получив наконец винтовку, Зайцев на глазах комиссара под шум разрывов одного за другим «снимает»[2] пятерых немцев. Здесь реалистическое повествование, предполагающее внутреннюю мотивацию событий, сменяется условным — в появлении Данилова и немцев в данном месте нет внутренних оснований, их расстановкой управляет режиссер, которому нужна сильная сцена. Да и впоследствии Анно, верный аттракционному принципу, еще не раз пожертвует правдоподобием ради эффекта. К примеру, топография действия у него подчиняется не законам геометрии, а законам зрелища[3].

С подачи Данилова, который красочно расписывает зайцевский подвиг и делает снайпера образцом для советских бойцов, герою разрешают индивидуальную охоту на немецких офицеров, и счет его жертв за месяц вырастает до полутора сотен, а слава становится настолько громкой, что достигает немцев, и те вызывают из Германии знаменитого немецкого стрелка майора Кёнига (der König — король), поручив ему ликвидировать советского бойца. Протагонист и антагонист, как и полагается, полярны: старый, одинокий и холодный волк против горячего мальчишки с «группой поддержки», куда входят политрук и сменяющиеся помощники Зайцева, причем Эд Харрис (Кёниг) и Джуд Лоу (Зайцев) как нельзя лучше соответствуют этому раскладу.

Быль или легенду[4] о поединке снайперов уже использовал крупнейший советский кинобаталист Юрий Озеров в фильме «Ангелы смерти» («Сталинград»), где их играли Федор Бондарчук и Регимантас Адомайтис, но у нашего режиссера эта дуэль была всего лишь одной из линий фильма, причем не главной, тогда как у французского именно она вышла на первый план и составила основное содержание картины. Метод, предполагающий показ войны с разных уровней, берет начало из «Войны и мира», где автор подобно Господу Богу парил над миром, залетая то на поле битвы, то в русское великосветское общество, то в голову Наполеона. Так же у Озерова камера оказывается то в окопах, то в штабе армии, то в ставке Верховного главнокомандующего. Метод, которым пользуются Анно и Спилберг, восходит скорее к любовно-психологическим романам, сосредоточенным на камерной линии. Наши фильмы более информативны, американские — более эмоциональны (в отличие от фильма Анно, «Ангелы смерти» практически лишены ярких чувственных

---

[1] Натуралистическая экспозиция маскирует условность завязки фильма, где семеро смелых получают задание найти рядового Райана на передовой. Нетрудно сообразить, что найти солдата на фронте или совсем просто, или совсем невозможно. Чтобы Райана направили в тыл, нужно было дать радиограмму командиру его взвода (в армии США во второй мировой войне с рациями проблем не было), а если бы тот ответил, что солдат пропал без вести, то найти его было бы безнадежно. Спилберг, когда я на пресс-конференции спросил его о том, осознает ли он условность своего фильма, от ответа уклонился.

[2] Интересно, что английский глагол to shoot содержит в своем семантическом поле те же два значения, что русское слово «снимать», то есть «ликвидировать» и «фотографировать».

[3] Локальное пространство, в котором действуют герои, не привязано к пространству войны в целом — непонятно, как расположены позиции противников, где снайперы находят место для поединка и т.д. Режиссеру нужны эффектные мизансцены, а как они вписываются в целое, ему уже не важно.

[4] Высказывалось мнение, что подвиги Василия Зайцева и даже он сам — выдумка советских пропагандистов. Но у Жан-Жака Анно намеченная им же тема превращения реальности в миф развития не получает.

проявлений), так что зрителю, который пришел в зал на захватывающее зрелище, ближе «их» метод, а тому, кто предпочитает последовательный обзор событий, ближе «наш».

Впрочем, в фильме «Враг у ворот» есть и макроисторический уровень — появление на фронте Хрущева, который с ходу принуждает к самоубийству командующего армией и устраивает разнос его штабу. Подобные проработки комсостава со стороны представителей Ставки случались, но генеральских самоубийств в Советской Армии во время Великой Отечественной войны, насколько я знаю, не было. Случай добровольного лишения себя жизни после проигранного сражения произошел в русской армии во время первой мировой войны (генерал Самсонов), а случаи суицида вынужденного были в немецкой армии после неудачи антигитлеровского заговора (фельдмаршалы Клюге и Роммель). Кроме того, ни командующего фронтом, ни нового командующего армией (Чуйков) на экране нет, и Никита Сергеевич, который на самом деле был всего лишь членом военсовета фронта, то есть комиссаром, выходит здесь единственным вдохновителем и организатором сталинградской победы, которому с немецкой стороны противостоит генерал-полковник Паулюс. Трудно сказать, что это — незнание, намеренное смещение или обычный жанровый эффект вследствие вытеснения контекста за кадр? Так или иначе, нет смысла выставлять кинематографу счет за искажение исторической действительности — историческая точность в кино важна только очевидцам событий, прочим она достаточно безразлична, и чем дальше от нас эпоха, тем более неопределенными кажутся все ее исторические реалии. Никого, кроме историков Рима, не волнует, точен ли Стэнли Кубрик в изображении эпохи Спартака, а попробуй наш режиссер смешать, скажем, Москву конца 60-х с Москвой начала 70-х — столичные критики дадут ему так, что мало не покажется.

Хрущева играет Боб Хоскинс, за десять лет до этого сыгравший в фильме Андрея Кончаловского «Ближний круг» его заклятого врага Берию, и играет так, что на это стоит посмотреть, — таких комиссаров мы еще не видели. Энергии столько, что впору вспомнить и Урбанского в «Коммунисте», и Ульянова в «Председателе», но авторское отношение к герою совсем иное — не восхищение, а смесь брезгливости и страха с уважением. Словом, дикий азиат глазами цивилизованного европейца.

Вообще, подбор актеров во «Враге у ворот» — тема особая. Все исполнители англоговорящие, и когда режиссера спрашивали, почему на роль немецкого стрелка майора Кёнига он взял американского, а не немецкого актера, Анно пояснял, что если бы тот заговорил по-английски с немецким акцентом, это звучало бы грубо и некорректно по отношению к немцам. Мысли о том, что немцы в его фильме могут говорить по-немецки, а русские — по-русски, а с английским переводом справятся носители языка, режиссер, очевидно, не допускал — массовая аудитория, на которую он рассчитывал, в отличие от любителей кино, ни титров, ни закадрового перевода не любит. В нашей дублированной прокатной версии все говорят по-русски, но слышать родную речь из уст Джуда Лоу, Джозефа Файнса и Эда Харриса не менее дико, чем английскую от Зайцева, Данилова и Кёнига.

Основное время фильма занимает дуэль между Зайцевым и Кёнигом, а косвенное участие в ней принимают Данилов, сталинградский мальчик Саша, которого политрук использует для игры с немцем, и — как же без любовной линии? — девушка Катя. В этой части историческая критика несколько смикширована, но совсем не исчезает. Подстраховывающий Зайцева снайпер Куликов (восхитительный Рон Перлмен), поблескивая железными зубами, рассказывает герою о том, как попал в НКВД, где ему раскроили челюсть, добавляя, что после этого никаких иллюзий насчет советского строя у него уже нет. Политрук Данилов ни с того ни с сего вдруг говорит о разочаровании в светлых идеалах. А вот Катя свидетельствует против немцев, которые варварски убили ее родителей. Что касается немецкого снайпера, который в фильме Озерова был сыгран Адомайтисом как человек, не чуждый человеческих страстей (нечаянно убив возлюбленную и помощницу соперника, он был явно расстроен своей оплошностью и позволил тому вынести ее тело с поля боя), то в картине Анно он показан со всей идеологической непримиримостью: поняв, кто такой Саша, немец-

кий майор самолично казнит мальчика. Конечно, не из удовольствия или мести, а в силу своих нечеловеческих принципов.

Историческая победа СССР над Германией как бы обусловлена в фильме победой советского снайпера над немецким, но конкретное объяснение этой победы дается достаточно невнятно и витиевато. Как профессионал Зайцев уступает в фильме Кёнигу (он даже признается Данилову, что не в состоянии бороться с немцем, который не делает ошибок). И если бы политрук, который после гибели Саши и известия о смерти Кати (ложного) не решил свести счеты с жизнью, пожертвовав собой, не подставил лоб под выстрел немца и тем самым не обманул его, то неизвестно, чем закончилась бы дуэль. Проделав сомнительную эмпирическую индукцию по единственному основанию[5], можно заключить, что мы побили немцев благодаря коллективизму и готовности к самопожертвованию.

[5] Согласно старой математической шутке, именно с ее помощью женщины приходят к выводу, что все мужчины подлецы.

МАРИНА ДРОЗДОВА

Кондитерские штудии

«Шоколад» разлился по экранам Берлинале комической гастрономической грезой. Его главная героиня — полукровка, наполовину потомок индейцев майя. Неведомые волшебные ветры заносят ее в провинциальный французский городок. Тут она и открывает шоколадную кондитерскую. Дело происходит в 50-е годы. Жюльетт Бинош, играя эту самую главную героиню по имени Вианн, соединяет в себе тип манерной кинодивы 20-х и сладкой домохозяйки 70-х. Любопытная арифметика получается при сложении 20-х и 70-х: вамп и необуржуазный кич в смешанном виде дали эффект грациозной революционерки-маньеристки. Растирая зерна, от которых разносятся запахи странствий и революций, Вианн предлагает обитателям городка райские кущи шоколадного ассортимента — от ее кондитерской веет сладким ароматом независимости и свободы. Вианн привечает нищих духом, мучеников неразделенной любви, изгоев из национальных меньшинств.

«Шоколад» *(Chocolat)*

По одноименному роману Джоанны Харрис

Автор сценария **Роберт Нелсон Джейкобс**

Режиссер **Лассе Хальстрём**

Оператор **Роджер Пратт**

Художник **Дэвид Гропман**

Композитор **Рэкел Портман**

В ролях: **Жюльетт Бинош, Лена Улин, Джонни Депп, Джуди Денч, Альфред Молина и другие**

David Brown Production, Fat Free Ltd., Miramax Films

США — Великобритания

2000

Фильм Лассе Хальстрёма, в сущности, напоминает оживший торт с локальным сливочным конфликтом: кремовая роза сражается с безе, цукаты держат оборону, шоколадный заяц, оставив свою позицию «над схваткой», рубится со всеми подряд. Короче, сладкоежки знают, как это бывает. Бинош, строго говоря, исполняет роль кремового розана (из династии вожделенных центров старомодных тортов). Джонни Депп (возлюбленный Вианн и предводитель плавучего табора странствующих цыган) выступает в амплуа пряной коньячной пропитки. Альфред Молина — пышнотелый мэр граф Рейно, ревнитель нравов и защитник устоев — натуральный марципановый заяц, который борется с шоколадом как со своим дьявольским альтер-эго. Свежестью холодной воды, которую подают к черному шоколаду, веет от Лены Улин в роли неврастенички-клептоманки (излечившейся от недуга благодаря конфетам особого сорта) и Джуди Денч, героиня которой старушка Арманда первой восстает против местного гастрономического пуританства, жертвенно скрывая при этом свой диабет. Бинош комична тотальной приторностью, Молина истаивает в гротеске на истинно шоколадный манер. Депп ведет себя снобистски, как конфета редкого сорта с секретной начинкой. Трагической фигурой становится Арманда, поглощающая горячий шоколад с перцем, в данном контексте напиток выглядит символом утраты иллюзий.

«Шоколад» лучезарен своим неприкрытым маньеризмом. Вышеописанный «торт» декорирован элегантными леденцовыми зеркалами, в которых отражается то финал колониальных баталий, то фашистская нетерпимость, то анархизм в концертном воплощении, то неовикторианство. Явленная в картине «шоколадная революция» соответствует всем принципам салонного искусства, налицо ориентация на пассивность зрителя, гламурность, как бы отсутствие усилий при создании произведения и легкая сенсационность. Заметим следующее: являясь провоцирующим началом, шоколад на протяжении всего фильма остается вполне экологичным и легким продуктом, что, безусловно, тоже является салонной уловкой. Нагромождение еды из «Большой жратвы» Марко Феррери и густые шоколадные потоки из «Сладкого фильма» Душана Макавеева у Лассе Хальстрёма преобразились в гурманную миниатюрность «высокой кухни». В этом и заключается интеллектуальный вывод картины: привычное «чревоугодие», в бодром ритме которого нас пожирает реальность, стоит заменить «высокой кухней», в минимализме которой насыщаемость достигается за счет отточенного богатства вкуса, а не количества потребляемого. Тогда жить будет полегче. Шоколад как знаковая фактура хорош тем, что, с одной стороны, является гастрономическим кичем, расхожим местом, а с другой — продуктом, изысканность которого очевидна немногим. Без того и без другого глупо было бы комментировать современный облик европейской революционной идеи — ныне имеет смысл ее дегустировать, как своеобразный тонкий мусс, состоящий из кича и деликатеса в равных долях.

Заметим, что «Шоколад» — не одиночное явление, а образец «кондитерского» жанра, и в его рамках отстаивается такое веяние новейшего времени, как идеология комфорта. Комфорт здесь обозначает тотальное знание о необходимых предметах, использование которых ведет к гармонии существования в мире.

То, что в основе картины лежит сугубо кулинарный конфликт, вполне в духе современных антропологических дискуссий. Мы-то понимаем, что битва диет, в которой одна группа выступает под условным лозунгом «Долой репу и тюрю!», а другая поднимает не менее условный штандарт «Да здравствует морковь — самая сладкая вещь в мире!», на самом деле представляет собой витиеватую попытку прорваться к новому универсализму — к знаковому языку, понятному на чисто физиологическом уровне. А физиологическая правда сейчас обрела налет модной социокультурной авангардности.

Заговорив о жгучей модности «Шоколада», нельзя не отметить, что фильм выдержан в актуальной (в уходящем сезоне) цветовой гамме — в цвете фуксии. Замечено: если европейские авторы делают в Голливуде «мелодрамы с секретом», они ориентируют дизайн одежды персонажей на моду текущего сезона, чтобы джинсоногие и фуфаечнорукие американцы под сурдинку узнали что-нибудь о заокеанской инопланетной цивилизации. Сейчас мода на Европу передвинулась из интеллектуальных кругов к более или менее продвинутому среднему классу, и далеко не случайно, что шоколадных дел мастерица Вианн одета в клетчатые юбки-клеш и сиренево-вишневые кофточки, которыми были заполнены берлинские универмаги в момент премьеры. Американский зритель посмотрит и, выходя из зала, возможно, тоже купит себе что-нибудь клетчатое и модное, например, носовой платочек.

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

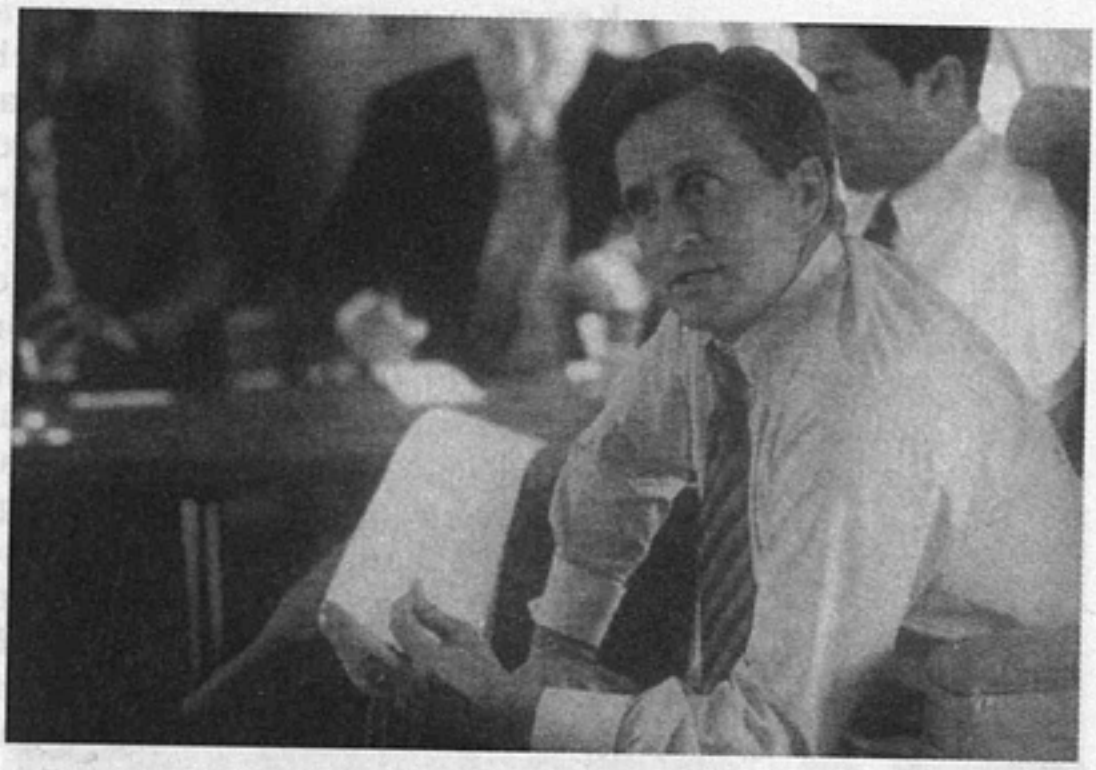
Синее и желтое

В 2000 году сразу две картины Стивена Содерберга пользовались повышенным вниманием как критиков, так и зрителей. Это «оскароносная» «Эрин Брокович» с Джулией Робертс в главной роли и неожиданно ставшая хитом «Наркоторговля».

Когда в 1990 году Содерберг получал «Золотую пальмовую ветвь» в Канне за «Секс, ложь и видео», он скромно заявил, что «это начало пути вниз», очевидно, имея в виду, что в качестве режиссера авторского кино он находится на высшей ступени карьеры. Сначала все развивалось именно так, как он предсказывал. Содерберг начал один за другим снимать арт-хаусовские авторские фильмы, ни один из которых так и не смог выйти за пределы этой субкультуры «четырех экранов в пяти городах», что является отражением прокатной реальности, а не негативной оценкой. Положение изменилось после выхода в 1998 году триллера «Вне поля зрения», в котором Содербергу удалось — не изменяя своим художественным принципам — вырваться за пределы арт-хаусовского гетто на просторы мейнстрима. Именно там он нашел точную пропорцию между авторским и коммерческим.

Явно стремясь сохранить достигнутый баланс в своей новой картине, Содерберг выбрал весьма актуальную тему — наркотики и борьба государства с ними. «Наркоторговля» — это фильм, снятый в «квазидогматической» манере (я имею в виду идеологию «Догмы»), о борьбе правительства США с угрожающим национальной безопасности явлением. При этом по структуре (вязь пересекающихся сюжетов) он напоминает скорее кинематографические фрески Роберта Олтмена с их многочисленными сюжетами.

Майкл Дуглас играет в «Наркоторговле» высокопоставленного чиновника правительственного ведомства по борьбе с наркотиками Роберта Уэйкфилда, который обнаруживает, что его дочь Кэролайн (Эрика Кристенсен) «сидит» на креке. Двое



«Наркоторговля» *(Traffic)*

Авторы сценария **Саймон Мур, Стивен Гаган**
Режиссер **Стивен Содерберг**
Оператор **Стивен Содерберг** *(под псевдонимом Питер Эндрюс)*
Художники **Филип Мессина, Кейт П. Каннигем**
Композитор **Клифф Мартинес**
В ролях: **Стивен Бауэр, Бенджамин Брэтт, Джеймс Бролин, Дон Чидл, Эрика Кристенсен, Бенисио Дель Торо, Майкл Дуглас, Мигель Феррер, Альберт Финни, Луис Гусман, Эми Ирвинг, Томас Милиан, Деннис Куэйд, Питер Ригерт, Кэтрин Зета-Джонс**
Bedford Falls Productions, Initial Entertainment Group, USA Films
США
2000

мексиканских полицейских (Бенисио Дель Торо и Джейкоб Варгас) проводят самостоятельную антинаркотическую операцию и неизбежно вклиниваются в разборки между могущественными наркобаронами. Эксцентричный мексиканский генерал (Томас Милиан) ведет свою борьбу с кланом наркоторговцев, только для того чтобы перехватить у них бизнес. С виду респектабельный миллионер (Стивен Бауэр) оказывается главным наркобароном, его арестовывают, а ничего не ведающая об источниках доходов жена Хелена (Кэтрин Зета-Джонс) быстро включается в защиту «семьи» в духе «Крестного отца». Еще двое полицейских-американцев из Сан-Диего (Луис Гусман и Дон Чидл) «разрабатывают» перекупщика наркотиков среднего звена (Мигель Феррер), который выступает свидетелем против мужа Хелены, а она, в свою очередь, нанимает убийцу, чтобы этого свидетеля ликвидировать... Иногда истории пересекаются (по преимуществу чисто формально — герои просто встречаются на шоссе или на улице — точно как у Олтмена в «Коротком монтаже»), но в принципе они развиваются вполне самостоятельно. В результате эта флуктирующая структура позволяет наглядно и выразительно продемонстрировать тотальность наркотраффика в вертикальном срезе. При этом Содерберг — вполне в традициях критического реализма — показывает, что употребление наркотиков имеет глубокие корни в несправедливом устройстве общества.

Теоретически Содерберг следует заповедям Ларса фон Триера (который, как известно, задумал «Догму» как «деконструкцию всех и всяческих киноклише» и «возврат к реальности»), но одновременно фактически ревизирует основные триеровские идеи. Хотя формально все вроде так, как полагается по «Догме», — фильм снят лично Содербергом «с рук» на high-definition video (хотя мне кажется, что какое-то устройство типа «Стедикама» все-таки задействовано), актеры максимально стараются «не играть» (но при этом все прекрасно играют), монтаж не бросается в глаза. Но все эти приемы как бы прошли обработку в «голливудской микроволновке»: видеокамеры явно вибрируют не так интенсивно, как в фильмах фон Триера и его «догматических» собратьев, во всех ролях заняты популярные звезды, интерьеры тщательно выстроены, а натурные планы продуманы. В то же время замысел и воплощение безукоризнены с точки зрения социального заказа и политической корректности.

Кстати, о политической корректности. Все эпизоды фильма, связанные с «антинаркотической деятельностью» Роберта Уэйкфилда в США, сняты в сине-голубых тонах, вся «наркотическая часть» на границе с Мексикой — в желтых. Формальная игра с цветом может нести в себе массу различных значений, но одно из них явно «неполиткорректно». Я имею в виду то, что указывает на контраст синей, холодной, аскетической, протестантской, американской реальности с песочно-желтым, горячим, необузданным, похотливым, но делающим культ из девственности, грешащим, но кающимся, католическим, но и языческим тоже, кипящим латиноамериканским «бульоном» жизни.

Волей-неволей Содерберг символически обозначил суть происходящего: «желтые» наркотики — как конкретные, так и духовные — уничтожают «синий космос» среднего класса. Вот характерный эпизод из фильма: Кэролайн — правильная девочка-отличница из высшего среднего отдается в трущобе негру за героиновый укол. Даже один из немногих положительных латиноамериканских персонажей — мексиканский полицейский Ксавьер Родригес в исполнении Бенисио Дель Торо (получившего «Оскар») — типичный латинский фаталист, ведущий «свою борьбу», полностью принимающий иррациональные, чуждые западной ментальности условия игры, идущие вразрез с методами североамериканских коллег, «поглощающие» их, как соотечественники Родригеса «поглощают» белое меньшинство на западе США. Кстати, по расчетам демографов, если существующие тенденции сохранятся, то в середине этого столетия в Лос-Анджелесе не найти будет белого лица. (Критик марксистской ориентации здесь, наверное, написал бы, что «настоящий художник, сам того не желая», то есть Содерберг сказал больше того, что, вероятно, хотел.)

Этот фильм является не столько спонтанным художественным произведением, сколько точно рассчитанной суммой элементов, отвечающих требованиям истеблишмента, политической корректности, злобы дня, вкусам оскаровских академиков, но не противоречащих творческим амбициям режиссера. «Наркоторговля» — это очень «правильный» заказной агитфильм высшего разряда, доказывающий, что корректная агитация может иметь место и в художественном кино.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Пограничная трагедия

«Совместная зона безопасности» (J.S.A. / Joint Security Area) Пак Чан Вука продолжила дело, начатое южнокорейским же фильмом Кан Дже Гю «Шири», и моментально перекрыла его кассовый успех в Южной Корее, за несколько месяцев проката собрав 28 миллионов американских долларов. «Северная Корея с человеческим лицом» — так трактовалась главная заслуга «Шири», переломившая многолетнюю установку на «холодную войну» в корейском кино. Однако несмотря на то что работники южнокорейских спецслужб аплодировали «Шири» стоя, вряд ли именно этот шпионский боевик, виртуозно подчиняющий жанровой формуле политические мотивы, по-настоящему рифмуется с реальными событиями, происходящими в настоящее время — вручением Нобелевской премии мира президенту Южной Кореи или с намерениями властей двух стран строить призванную их соединить железную дорогу. «Шири» заставляет вспомнить знаменитое высказывание Дюма-старшего: «История — это гвоздь, на который я вешаю свои романы». Фильм легко обращается с историей, и его несомненный профессиональный уровень обеспечил ему феноменальный успех на западном рынке, сравнимый с привычным успехом японских и гонконгских картин.

Степень условности политического аспекта в «Шири» становится понятной при ответе на простой вопрос: что бы было, не влюбись сотрудник южнокорейских спецслужб в шпионку из Северной Кореи? А был бы чистый экшн, причем более качественный, чем в американских образцах категории «Б». Не случайно в фильме акцентирован момент конкуренции враждующих сторон по части боевой стратегии, подготовки, амуниции, выносливости и прочих радостей боевика. «Зачем мы ели трупы собственных детей?» — в контексте проигранной в «Шири» любовной

«Совместная зона безопасности»
(J.S.A. / Joint Security Area)
По роману DMZ Пак Сан Ёна
Авторы сценария **Ким Хюн Сеок, Пак Чан Вук**
Режиссер **Пак Чан Вук**
Оператор **Ким Сун Бок**
Композитор **Чо Юн Вук**
В ролях: **Ли Юн Аи, Ли Бюн Хён, Сон Кан Хо**
Myung Film Co.
Южная Корея
2000

истории предсмертный вопрос северокорейского диверсанта звучит не только укором президентам-популистам, после многих лет взаимной вражды надумавшим вступить в диалог, но также личным упреком изменнице, подарившей любовь южнокорейскому сопернику. В первом же эпизоде фильма этот самый герой отдавал возлюбленной последний кусочек мяса. Спрашивается: зачем?

«Шири» демонстрирует индифферентность к большой истории и политике, и режиссера не особенно занимает вопрос, кто кому «товарищ», «брат», «враг» или «друг». Начни он в этом серьезно копаться, начни ворошить клише популярного в Южной Корее кино о гражданской войне, получилась бы «Совместная зона безопасности», или J.S.A., как ее коротко называют.

Не только названием J.S.A. напрашивается на сравнение с J.F.K. Два фильма — два расследования, два способа отделить миф от правды, избавить правду от шелухи измышлений. Способы разные, результат примерно один: взятые в дело фрагменты «правды» только усиливают позиции мифа, делают миф прочнее и неоспоримее.

В руках Оливера Стоуна была реальная любительская пленка последних секунд жизни президента Кеннеди, которая манила к себе одержимого прокурора Джима Гаррисона как «фетиш правды», как высшее знание, обещающее стать вечным укором любой из окончательных версий убийства. В J.S.A. также есть «очевидец» — мост между Южной и Северной Кореей, на который не смеют ступить ни те, ни другие пограничники. Мост — хранитель знания о каждом из перебежчиков, о каждой овце, случайно или по чьей-либо воле забредшей на противоположную сторону. И в жизни, и в фильме этот безмолвный свидетель носит пафосное название Мост невозвращения. Он — главный объект демилитаризированной зоны в деревне Панмунджом и метафора расколотой надвое нации.

Отнюдь не прихоть заставила режиссера J.S.A. Пак Чан Вука потратить почти третью часть огромного по корейским меркам трехмиллионного бюджета, чтобы создать точную копию Моста невозвращения. Воочию увидеть страшное место для корейцев все равно что бросить взгляд на тот свет. Панмунджом — место подписания договора о прекращении огня в 1953 году, центр Совместной зоны безопасности, главный пункт выдачи перебежчиков и сердце конфликтов «холодной войны». Панмунджом — одно из самых опасных мест на земле, привыкшее к провокациям, стычкам, сигналам тревоги, опутанное минными заграждениями и светом прожекторов. Корейцы слагают о нем легенды, служившие здесь пограничники видят его в кошмарах, и только любители острых ощущений из западных стран иногда приезжают сюда на экскурсию. У нас, к счастью, нет Панмунджома, и нам их трудно понять.

Здесь, в Панмунджоме, и происходит инцидент, ставший сюжетом J.S.A.. Ночная стрельба, два убитых пограничника с северного поста, двое раненых, разбросанные гильзы, рисунки в блокноте... Расследовать дело поручается Софи Джен, что скандально по двум причинам: во-первых, Джен — швейцарская подданная, наполовину кореянка, во-вторых, она первая женщина, вступившая на территорию Совместной зоны безопасности. В отличие от похожего фильма Роба Райнера «Несколько хороших парней», где полковник (Джек Николсон) постоянно мешает расследованию и третирует молодого представителя закона, в «Совместной зоне безопасности» подобного персонажа нет. Следствию мешают сами участники инцидента, которые не в силах ни понять, ни объяснить, что же с ними произошло. Фильм также не в силах объять необъятную правду истории, хотя вводит путем ретроспекций предысторию инцидента — лишь внешнюю сторону всей пограничной трагедии.

Если есть ружье, оно должно обязательно выстрелить. Если есть единый язык, корейцы должны вступить в диалог.

Четыре пограничника — по двое от каждой из сторон, — рискуя попасть под трибунал, собираются на северокорейском блокпосту, травят армейские байки, играют в карты, вспоминают о доме и не могут понять, почему их разделяет граница. Никто из них не хочет быть перебежчиком: каждый знает, что служит правому делу, и вполне готов за это убить и погибнуть. И все же южные бегают к северным, носят вкусные булочки, «попсу» и мужские журналы и клянутся себе, что делают это в последний раз...

Место действия и есть история фильма, его глубина, философия, источник конфликта. Это не фон, на котором развиваются события, а герои попадают в чей-то любопытный фотообъектив (как в одном из эпизодов фильма). Это и есть герой, имеющий имя, биографию и год от года наращивающий свой чудовищный миф. Пограничники — стреляют ли они, братаются ли — не суть этого мифа. Ибо никакое различие в перипетиях не меняет силу и пафос разыгранных по его мотивам пограничных трагедий, не нарушает преемственность трагической вины и, увы, не готовит катарсис для тех, кто готов к состраданию. Возможно, поэтому немцы, познавшие на собственном опыте катарсис объединения разломленной нации, не отдали фильму ни единой награды своего Берлинале. Они не смогли простить того, что не увидели в нем себя. Ведь главное в J.S.A. не идея братания, а обреченность этой идеи, не мечта о единстве нации, а бездна, лежащая между ее враждующими частями, не поиск общего языка, а нежелание признать, что этот язык по-прежнему общий.

«Было бы прекрасно, если б страх прошел и мы могли наладить диалог друг с другом», — комментировал месседж фильма Пак Чан Вук. Для него кристально ясно, что диалог невозможен, пока люди боятся друг друга, боятся вступить на последний мост, соединяющий экономически процветающий край и голодную тоталитарную секту. Режиссер намеренно и целенаправленно отпускает камеру в полет над «границей» между Кореями, вызывая у своих соотечественников неописуемый страх (все знают, что на реальной границе камеру расстреляли бы на месте), а потом завершает свой фильм фотографией, на которой герои пограничной трагедии (павшие и живые) смотрятся одной нерушимой семьей.

Катарсис возможен через страх и сострадание. Национальный катарсис — не исключение.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Взгляд пацана

Победа украинского студента Тараса Томенко в короткометражной Панораме последнего Берлинале вряд ли вошла в реестр наиболее громких сенсаций. Однако символическую силу совершившегося сполна оценили на родине Тараса. Там, где и взрослые киношники с трудом изыскивают идеи и средства для новых картин, такое поощрение, как стажировка в Нью-Йоркской киноакадемии, выходит за рамки личного успеха; это знак надежды. Самому триумфатору двадцать пять лет, он выпускник кинофакультета Киевского театрального института, за время учебы снял короткометражки «Бойня» и «Тир». Именно десятиминутный «Тир» и покорил критический ареопаг Панорамы.

Сюжет прост и страшен. Бездом-

«Тир»
Автор сценария и режиссер **Т.Томенко**
Оператор **М.Марков**
В ролях: **Ф.Добрянский, Е.Гончарова, В.Полищук**
Киевский институт театрального искусства имени Карпенко-Карого
Украина
2000

ный Пацан (его роль играет настоящий беспризорник Филипп Добрянский) ночует в подвалах, подглядывает в окно за недоступной Балериной и мечтает выиграть миллион, метко стрельнув в тире. Однако точное попадание не приносит ничего кроме насмешек Деда — смотрителя тира. И тогда пуля достается самому Деду...

Мотивы жюри в наградном листе сформулированы с витиеватой благожелательностью: «сырой» поэтичный фильм, благодаря драматическому использованию света и тени дающий обостренно интенсивный портрет своего юного героя»; «тир становится символическим пределом надежд, мечтаний и отчаянных желаний уличного мальчишки». Старшие коллеги из России и Украины реагировали менее восторженно. Главные претензии — неканоническое визуальное решение и сомнительная мораль развязки.

Кажется, «Тир» неприемлем для ревнителей экранной классификации, в том числе и на Украине, поскольку явно выходит за рамки поэтического и/или социального кино, изначально навязываемые в Киеве каждому начинающему постановщику. Социальный антураж, конечно, на поверхности, но сосредоточиваться на нем было бы ошибкой: фильм с такой точки зрения оказывается не слишком корректной экранизацией абзаца криминальной хроники, довеском к массиву проблемной информации о бездомных. Столь же далека от него и парадигма «украинского поэтического кино» (которую сам Тарас, кстати, считает надуманной): никаких полетов наяву, очарованных странствий и сентиментальных пленэров. В самом деле, визуальный ряд «Тира» резко выделяется среди обычной продукции киевской киномолодежи, особенно если учесть абсолютную безбюджетность этой работы.

С первых кадров режиссер насыщает пространство продуманными подробностями. Причудливые детали складывают по-барочному прихотливый, несколько театральный фон. Такой подход позволяет извлекать из черно-белого стандарта максимум изобразительности. Томенко четко локализует героя в атмосфере житейских сумерек. Таким образом, предметный ряд имеет в «Тире» более чем орнаментальное значение. Благодаря постоянной игре вещей, всевластию «демона подробностей», выстраиваются две линии, очерчивающие трагический путь Пацана.

Линия Прекрасного берет начало в первом же эпизоде. Подвал, где вповалку спят беспризорники, наполнен самым неожиданным хламом. Гипсовая голова Нефертити; невероятный самодельный аквариум — полиэтиленовый куль с водой, в котором плавают живые рыбки; парящая в воздухе модель парусника, которой любуется Пацан. При этом все предметы вырваны из привычного контекста, попросту говоря, потеряны. И эта потерянность четко вторит состоянию самих обитателей подвала. Факультет ненужных детей... Вершина Прекрасного наступает в замечательном эпизоде с Балериной (Е.Гончарова). Она в белоснежной пачке, одна посреди огромного зала танцует под оркестровую фонограмму. Это не просто тренаж или занятие, но полноценный спектакль для одного зрителя или, точнее, соглядатая. Пацан подглядывает за пляшущей феей, уцепившись за подоконник, сквозь половинку театрального бинокля; хрупкая лирика эпизода подчеркивает невыносимость того, что происходит далее.

С железным лязгом открывается дверь тира, и в фильме возникает тема Цели. Здесь люди и вещи связаны собственностью, пленены пользой. Здесь нужны деньги. Здесь можно купить даже пули, выхватив брошенные в фонтан копейки из-под носа у злобного бомжа. Мишень, за которой, кажется, спрятан заявленный на аляповатой вывеске «мильён», примечательна сама по себе. Нечто вроде агитпроповского буржуя: круглая физиономия, цилиндр, усищи, глаз вовсе не видно — один закрыт, другой за моноклем. Именно в монокль Пацан и попадает. И вот, после таинственного движения в недрах тира «буржуй» извергается струей, водопадом, миллионом... окурков. Для Деда, хозяйничающего в тире, столь же заядлого курильщика, как и Пацан, это, наверное, действительно богатство.

Прекрасное пресечено обманом. Пацан проходит мимо окна с Балериной, почти не задерживаясь. Его отрада — нюхнуть клея на крыше новостройки. Мотив круга, пронизывающий весь фильм, доходит до горестного апогея: лихорадочно мерцает ущербное солнце (эпизод снимался во время прошлогоднего за-

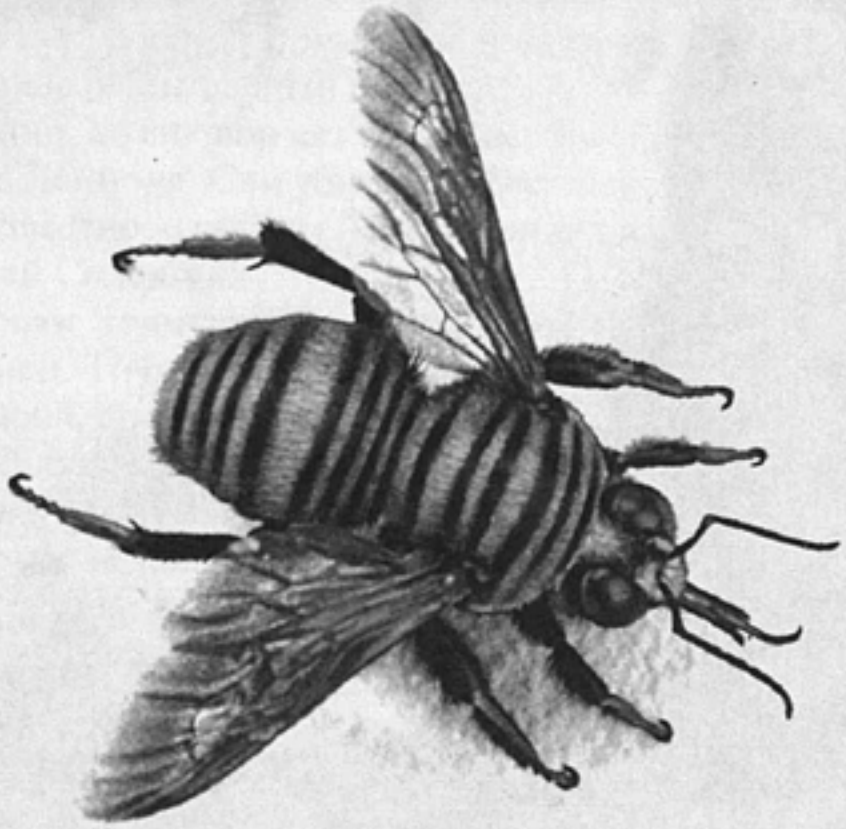
тмения), волчком кружится «обнюхавшийся» мальчуган, катается в грохочущей трубе по опасному бордюру. Что-то в нем ломается, он окончательно падает в круговорот подвалов и ложных мишеней...

Когда Пацан шлепает на прилавок неизвестно как добытую полновесную купюру, Дед, не удивляясь, отсыпает целый арсенал: будет, значит, большая стрельба. Идет поправлять игрушки для расстрела.

Выстрелы. Первый, второй, третий, Дед вздрагивает, Дед хватается за сердце, Дед падает. На тело вновь сыплются окурки. Пацан смотрит как-то странно, искоса, удивляясь: надо же, опять попал и опять никакого миллиона.

В последнем кадре обе линии — тема Прекрасного и тема Цели (каждая есть и линия желания) — пересекаются. Крутится и крутится на одной ножке механическая мишень-балерина под сусальное мурлыканье Going My Way Фрэнка Синатры. Пацан уходит и без обреченности, и без торжества. Ему уже неинтересно, ведь завтра все повторится вновь. В тире ли, в подвале — какая разница. Вряд ли рассеются густые тени всемирного стрельбища, вряд ли перестанут скользить в них белые фигурки персонажей. Но надежда все же есть. Это сам «Тир». Фильм, который пытается смотреть на мир глазами бездомного Пацана, еще не замутненными, не ожесточившимися.

Не прицеливающимися.



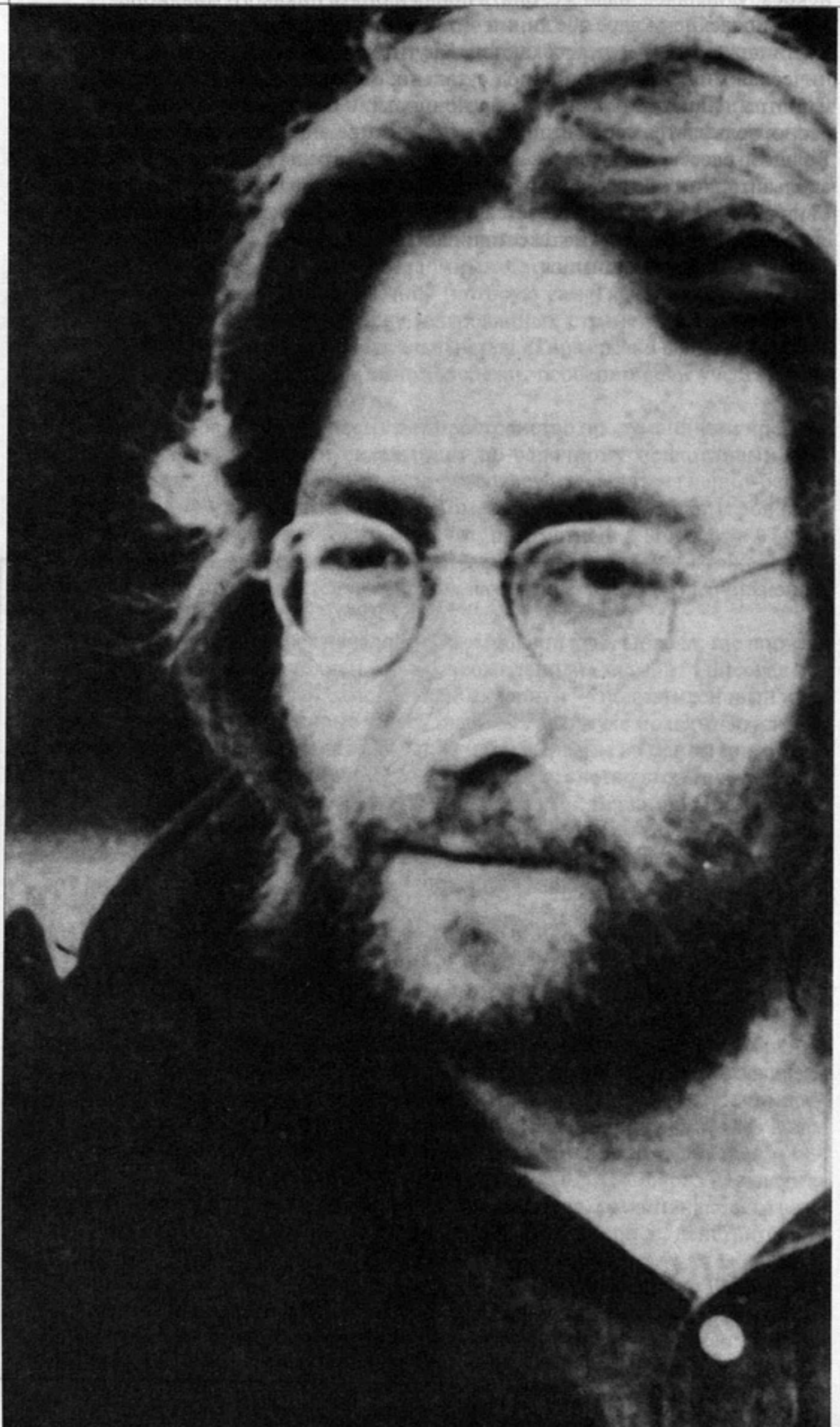
Barocde Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

КОММЕНТАРИИ



Джон Леннон

АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ

Самоубийство Джона Леннона

8 декабря 1980 года скончался Джон Леннон.

После выстрелов Марка Чепмена он так и не пришел в сознание.

Трагическая сенсация молнией обвила планету.

В этот же день несколько поклонников «Битлз» покончили с собой. Траур охватил души миллионов людей. Тело Леннона было кремировано, а место его погребения до сих пор сохраняется в тайне.

Чепмен был приговорен американским судом к пожизненному тюремному заключению. Уже больше двадцати лет он пребывает в тюрьме. Молчалив, бородат, стар, богобоязнен. Недавно в прессе появились слухи о том, что Марка могут выпустить на свободу за примерное поведение. Вдова Леннона Йоко Оно немедленно заявила решительный протест.

Как ни странно, до сих пор нет внятных объяснений, почему Марк Чепмен застрелил Джона Леннона. Сам убийца сказал на суде, что заступился за Иисуса Христа. Как известно, однажды Леннон заявил журналистам, что «Битлз» намного популярней Спасителя.

И все же словам Чепмена трудно поверить. На суде он всего лишь позировал перед историей. Точно так же рисовался он перед Йоко Оно, когда, смертельно ранив Джона, снова стал демонстративно, с вызовом читать книжку Сэлинджера. Он никуда не убегал. Расстреляв всю обойму, он хладнокровно положил револьвер на землю.

Потрясенная жена тащила окровавленного мужа к входу в дом, очки Джона свалились с его лица, ноги волоклись по тротуару, а Чепмен, пристроившись к фонарю, нашаривал закладку на странице любимого романа «Над пропастью во ржи».

Джон еще сипел, истекая кровью, Йоко звала на помощь, сердце Леннона еще билось, но Марк, листая страницы, был уверен, что разрывные пули сделают свое дело. Ведь накануне его родственник полицейский, у которого Марк увел патроны и револьвер, ликуя, уверял Чепмена, что эта новинка наконец-то гарантирует жертве верную смерть.

Точно так же красовался Чепмен и перед пораженным швейцаром, который, выбежав из подъезда навстречу окровавленной паре великих жильцов и сбитый с толку благовоспитанным видом очкарика с книжкой в руках и с револьвером у ног, возопил: «Что вы наделали?!»

— Я? Я только что застрелил Джона Леннона, — внятно и четко ответил читатель.

Как всегда, ему доставляло удовольствие повторять сладкое имя кумира.

Но давно пора лишить Марка Чепмена позы убийцы великого Джона. На самом деле Чепмен в тот день покончил с собой. Он вовсе не убийца, а самоубийца.

Объяснюсь понятней.

Как известно, Марк несколько лет до убийства кумира карикатурно копировал манеры и одежду Леннона, его прическу, его очки, отмечал свой день рождения в день рождения Леннона. Быть копией — тяжкая участь. Не позавидуешь. Будучи толстячком, хомячок Чепмен не раз сидел на диете, чтобы достичь астеничной худобы оригинала. Напрасно! Порой он представлялся девушкам как Джон, а не Марк. Ему не нравилось его имя. Тщетно, успеха у девушек Джон Чепмен не имел.

Но почему из четверки музыкантов психопат принялся копировать именно Джона? Почему, собственно, Леннон?

Так вот. Леннон единственный, кто из группы «Битлз» всегда носил очки. Никто, кроме Леннона, ни Пол, ни Джордж, ни Ринго, очков поначалу не надевал. Именно очки и привлекли тайное внимание психопата. Ведь он сам был из породы очкастых. И Чепмен сделал свой выбор. Он возлюбил из всех четырех битлов только лишь Джона. Очкарика.

Но любовь к очкам — всего лишь симптом психопатии. На самом деле все гораздо глубже.

Не на шутку влюбившись в идола, Марк Чепмен буквально довел себя до сумасшествия. Он говорил голосом Леннона. Повторял его слова. Подпевал пластинке. Напевал в нос. Носил похожую одежду. Выбирал раскосых проституток из стран Азии, желая взять в борделе копию легендарной Йоко Оно. И вот результат маниакального психоза — выстрелы в оригинал. Так взбесилась копировальная машина.

Но, я думаю, мания Марка началась все же с любви к отражениям в стеклах очков Джона Леннона.

В этих очках отражался любой, кто сумел увидеть вблизи живого идола. Суть патологии коренилась именно в этом — Марк Чепмен мог легко отразиться-повториться в очках кумира и тем самым хотя бы мгновение посмотреть парой своих маленьких личиков, свиных пятачков, из стекол Леннона на окружающий мир.

И еще. В 60-е годы — в момент взлета «Битлз» — Джон одно время носил зеркальные очки, которые были тогда в моде у молодежи. В зеркальных очках отражение человека было наиболее ярким и четким.

Сильнейший манок для психопата.

В этих маленьких кружочках на лице кумира помешанный имел шанс отразиться и, отразившись, присвоить себе часть его силы и славы.

Такое отношение к отражению характерно для современных дикарей — они видят в зеркале живое существо, двойника, который может жить собственной жизнью, похитив жизненную силу оригинала.

Словом, маньяк двойничества был соблазнен именно парой зеркал на лице своего божества. И он по-дикарски возжелал похищения силы кумира. А кульминацией маниакальной истерии стал тот роковой день, когда Марк Чепмен принял окончательное решение убить Джона.

Это случилось на Гавайях.

В тот день он последний раз отдежурил в отеле в Гонолулу и, сдавая напарнику смену, размашисто расписался в журнале: Джон Леннон.

Этот журнал теперь стоит не один миллион долларов.

Отныне на земле появилось два Джона Леннона.

Все дальнейшее поведение Чепмена подчиняется геометрическим правилам зеркальной симметрии.

Сдача дежурства и самоотождествление убийцы с Ленноном есть отражение первого порядка, или простое отражение предмета в зеркале.

Маниакальная охота на Джона в Нью-Йорке и финальный выстрел соответствуют принципам так называемой поворотной симметрии, когда два зеркала, стоящие одно против другого, создают отражение отражения... и тем самым уничтожают друг друга.

Утром *зеркало* вылетело из Гонолулу в Нью-Йорк.

Двух Леннонов на свете быть не может.

Кто-то из них есть подлинный Джон, а кто-то всего лишь его отражение, дешевая копия и самозванец.

Прилетев в Нью-Йорк, Чепмен проживает в общежитии для молодых христиан и разом наполняется отражениями распятия. С одной стороны, Иисуса Христа оскорбил *тот* Леннон, но с другой стороны, его оскорбил *«я сам»*.

В этой логической ловушке и у здорового человека поедет крыша, что же говорить о психопате. Образы распятия вокруг только усиливают жажду крови у психопата.

Затем он, пользуясь беспечностью родственника полицейского, добывает оружие. Интересный момент. Убийца долго любуется пулями. Ему нравится, что пуля круглая. Как известно, только круг обладает центростремительным свойством собирать силу извне и направлять ее строго к центру. Форма патронов радует сердце Чепмена. В них есть округлость очков на лице кумира, и одновременно пули — это зрачки в глазах отражения.

Кроме всего прочего пули-очки-зрачки рифмовались в подсознании фаната с пластинками.

Две пластинки — огромные глаза Леннона за очками.

Два отверстия в центре — его зрачки и одновременно пулевые отверстия.

Шпенек в середине игрального круга проигрывателя — тоже рыльце грянувшей стальной пули. Наконец, в дырочках роятся отражения дыр от христовых ран, пробитых гвоздями прямо в живом теле.

Все это кишение зеркальных подобий создавало в уме психопата невыносимое напряжение. Обезьянничая, маньяк все сильнее слипался с зеркалом, не различая себя от себя же. Например, он был уверен, что Леннон одобрит решение Леннона застрелить самого себя.

Утром рокового дня фанат Марк подкарауливает Джона у дома (это известный всем американцам элитный дом «Дакота» вблизи Централ-парка) и добывает себе автограф.

Внимание! Леннон расписывается на своем последнем музыкальном альбоме. Сохранилась уникальная фотография, где он дает автограф убийце.

Отойдя от музыканта, психопат-зеркало фанатично изучает автограф кумира, сличая его по памяти со своим росчерком в журнале дежурств на Гавайях. Подписи похожи. Факт отражения зеркала в зеркале состоялся. *Я — Джон Леннон,* убедился наш сумасшедший. *Я тот, кто оскорбляет Христа.*

В этом моменте музыкальный альбом Джона был отражением журнала дежурств в гавайском отеле.

Вечером роковую роль журнала дежурств исполнила уже книжка Сэлинджера. Из букв, идущих перед глазами, Чепмен взглядом выклевывал только две — Д и Л. Инициалы Джона Леннона. В момент величайшего напряжения душевных сил психопат практически уже не мог отличать себя от Джона.

И вот решительный миг — к подъезду «Дакоты» подъехала машина с Йоко и Джоном. Кумир (отражение) выходит из салона на тротуар. Марк (зеркало) захлопывает книгу. Роковой миг: в схлопывании страниц происходит слипание левой и правой частей симметрии. Дырочка в долгоиграющей пластинке патологии накладывается на пулерылый шпенек. Теперь мозг психопата почти готов для убийства. Остается самая последняя забота.

— Мистер Леннон? — окликает Марк великого музыканта, хотя прекрасно видит, что это он и только он собственной персоной.

— Да, — отвечает Джон Леннон.

Подлинность отражения удостоверена. Можно крутить пластинку. Идентичности сопряжены. Пора сводить счеты с жизнью.

После чего Чепмен стреляет.

Готово!

Образы убийцы и жертвы, оригинал и отражение смертельно схлопываются.

Одним словом, для психопата Марка Чепмена выстрелы в Джона Леннона были самоубийством. Самоубийством Джона Леннона.

ПРАКТИКУМ ПО АЛЬТЕРНАТИВНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

СЕРГЕЙ ХОРУЖИЙ

Альтернатива как она есть

Это называлось по-разному, но это было всегда. Точнее, гнездилось. Неистребимо гнездилось в человеке. Гнездилось и глодало его. В человеке гнездилось, глодало его, не всегда заявляло о себе громко, но всегда присутствовало на заднем фоне сознания — ощущение *фундаментального неблагополучия*, не в конкретных обстоятельствах, а в самой ситуации человека. Стихия человеческого существования несет в себе нечто неверное, нечто угрожающее, она — разлезающаяся ткань, где в любой миг, в любой точке вдруг — зияние. Черная дыра. Если будешь просто существовать, жить как живется, все равно в каком месте, качестве, хотя бы совсем безбедно, — станется, чего ты не хочешь, страшное, гибельное. И это не только смерть тебя, физическая, это масса и масса других вещей.

И отсюда — беспокойство. Беспокойство, переходящее в позыв, импульс к действию: но ведь надо же с этим что-то делать, с этой ситуацией, с этим фундаментальным неблагополучием? Пока еще есть какое-то время, надо это изменить! Тут две установки, два смысловых акцента в этом импульсе: «изменить» и «время». Надо изменить ситуацию, это, конечно, главная, но сложная, не сразу понятная установка и задача; надо вглядываться, углубляться — что изменить и как, можно ли вообще изменить. Но прежде всего — о «времени». В чем бы ни состояло «изменить», это неотложное, немедленное задание, к которому надо приступать, которому целиком должно быть отдано твое время. Первым делом меняется отношение ко времени существования, как бы осеняет знание: так вот на что это время! Оно сразу обретает другую фактуру, окраску. За этот убегающий ничтожный отрезок, что в любой миг может оборваться, ты должен успеть — успеть изменить жребий не в чем-то частном, а самый общий, бытийный свой жребий. Если не отменить нацело, то, может, хотя бы приостановить действие, подать кассацию, апелляцию, вообще успеть сделать хотя бы что-то, внести некое изменение в ситуацию, а коль скоро речь о твоем бытийном жребии, статусе, природе, то это изменение — некая капитальная премена себя. *«Время здесь» — время на то, чтобы перемениться. И его очень мало.*

Так складываются контуры некоторой установки человека. Существенно, что это не контуры неподвижного предмета, это контуры ситуации, предмета динамического, узрение которого есть узрение, схватывание динамической формы. С этой формой работает кино, и нельзя не заметить, что, хотя речь идет о предельно общих, предельно абстрактных вещах — о ситуации Человека как такового, — описанная динамическая реальность весьма кинематографична. Вот картина человеческого существования, с которой мы начали, — картина «фундаментального неблагополучия» — нечто нормальное и обыденное, рутинное, безмятежное, но в нем, за ним затаилось гибельное, угрожающее. Это явно кинематографическое качество, кинематографическая фактура реальности: классическая фактура триллера, то, чем создается сам thrill, в вольном переводе — мороз по коже. Дальше мы переходим к первой реакции на «фундаментальное неблагополучие»: надо успеть до катастрофы, успеешь — не успеешь, успеешь — не успеешь, и здесь оказываемся в другой классической киноситуации, которая называется «саспенс», в

вольном же переводе — подвешенность в опасном положении. И то, и другое — из одного жанра, который развил Хичкок, несомненно, блестящий антрополог, оттого, конечно, две ситуации и стали базовыми для жанра, что в них скрывается глубинный отсыл к самой природе и судьбе человека.

Установка человека, что начала здесь очерчиваться, — установка антропологической альтернативы. Существование, направляемое к тому, чтобы *перемениться,* — альтернативная стратегия по отношению ко всему обычному порядку существования человека, ибо в этом порядке человек ищет *осуществиться* — осуществиться во всей полноте своей наличной природы и, значит, в том самом бытийном жребии, к изменению которого устремлен гнездящийся импульс. И время существования осмысливается заново — как время, что должно стать *временем Альтернативы.* Эти выводы и решения — разумеется, лишь начало, исходный шаг в воплощении бытийного импульса человека, шаг, представляющий собой не что иное, как событие *обращения.* Сей классический и древнейший феномен духовной жизни наделен сложной, специфической структурой и энергетикой, в которые поучительно всмотреться. Но сначала нужно понять самые общие вещи об Альтернативе в целом: что же означают эти ее «изменить», «перемениться», если под ними впрямь понимается — измениться в самом способе бытия, в природе, в финальной участи, так чтобы избегнуть и следования «путем всея земли», понимается, иными словами, *актуальная онтологическая трансформация*, претворение антропологической реальности в мета-антропологический горизонт, то каким образом подобная Альтернатива не бессмыслица, не безумие, не пустая иллюзия? Ведь все описанное заведомо невозможно, не правда ли? Совершенная правда, и однако же не вся правда.

Возможность или невозможность явления зависит от горизонта, невозможное в одном, узком горизонте рассмотрения оказывается возможным в ином, более широком. Премена способа бытия — заведомая бессмыслица, если рассматриваемая реальность вся вообще ограничивается единственным способом бытия — наличным бытием, сущим. Но сколько существует философия, от досократиков и упанишад, ей ведомо, что бытие нельзя ограничивать сущим, хотя по разным причинам разум время от времени и пытается занять такую позицию. Так волевым решением ограничил свое зрение Ницше и, ограничив, стал неистово обличать «бутафорию инобытия», обрушиваясь на платонизм с его «умопостигаемым миром». Платон, однако, отмстил. Как подметил Хайдеггер, у Ницше лишь возникает перевернутый платонизм — здешнее бытие объявляется истинно существующим, идеальное же несуществующим, мнимым, и это попросту есть инверсия платоновской схемы. В реальности, не подвергаемой сужению, не редуцирующей бытие до сущего — Хайдеггер именует эту редукцию «забвением бытия», — речь об Альтернативе уже не есть заведомый нонсенс. Но это лишь значит, что нет *гарантии невозможности* Альтернативы, и вовсе еще не значит ее реальной осуществимости. «Расширенная реальность» — одно из необходимых условий осуществимости Альтернативы, и это условие отнюдь не единственно. В данном тексте мы не можем и заикаться о полном анализе ситуации, однако еще одно условие должно быть непременно указано. Альтернатива требует не просто расширенной реальности, но и динамичной, насыщенной энергиями. Осуществление бытийной премены — акт, нуждающийся в энергии, и ясно, что эта энергия не может иметь своего источника в том самом бытийном горизонте, исход из которого она чаемо осуществит. Это классический аргумент по поводу барона Мюнхгаузена — нельзя себя извлечь из болота здешнего бытия, таща себя же за волосы. Совершающая энергия должна принадлежать некоему внешнему, внеположному истоку, так что иное бытие должно быть не только существующим, но действующим и взаимодействующим с нашим бытием — взаимодействующим очень определенным образом, осуществляя его премену.

Это условие Альтернативы сложней и таинственней первого; в нем скрыт, на поверку, целый букет новых условий, непонятностей, открытых вопросов... Есть ли на свете эта Энергия Внеположного Истока? Как войти в связь с нею, как соделать себя полем ее пременяющего, претворяющего действия? Вдобавок к ее ключевой роли потребно ли и действие наших собственных энергий, если да, то какое? Ни на один из этих вопросов нет однозначного ответа, хотя все — кардинальны; к примеру, православие, католичество, протестантизм различно отвечают на третий вопрос, и эти различия из числа самых важных расхождений между христианскими исповеданиями. При этом отсутствие ответов мало связано с

уровнем наших знаний. Продвигаясь в познании, в рефлексии, мы уточняем формулировки вопросов, добиваемся прояснений в предмете, в содержании вопрошания, отсекаем многие ложные пути мысли и разрешаем немало привходящих проблем. Все это никак не пустые хлопоты, только сами вопросы остаются. Вопросы бытийны, и свойство их пребывать открытыми — черта самой ситуации Человека.

Еще одно условие, скорее не условие, а обстоятельство, уясняющееся почти сразу. Только на самый первый взгляд Альтернатива может казаться заданием чисто индивидуальным, отъединяющим, ведущим к эгоистической замкнутости. Но едва ты разглядел, осознал, что ее тема, ее предмет — это *бытийный* твой жребий, как замкнутость и отъединение превращаются в свою противоположность. Ибо по самой сути твой бытийный жребий — как таковой, как бытийный — совершенно не твой, он равно твой и всех, он жребий всей «твари падшей», определение «бытия-присутствия». И чтобы альтернативная стратегия имела своим предметом именно этот жребий, равно твой и всечеловеческий, необходимо *размыкание индивидуальности во всечеловечность*: надо, прежде всего, умение различать этот всечеловеческий жребий, прозревать в пестрой, захламленной эмпирии то, что относится к нему. Необходимо особое «ви́дение в свете Альтернативы», и это есть ви́дение в элементе всечеловечности, которое прозревает твою фундаментальную общность с Другим. Тебе раскрывается в нем то же фундаментальное неблагополучие, и ты видишь судьбу его как свою, видишь его как себя, себя как его, и этот опыт общности есть опыт любви — любви-расположения, любви-сочувствия, которую именуют «агапэ». Задача Альтернативы, альтернативная стратегия, предстает двуполярной: она до предела моя, предлежит мне, состоит в том, чтобы мне кардинально пременить себя, однако она же и о Другом, она обо всех и за всех. Но как это может быть? Осуществляя премену себя — осуществить премену всего?! Конечно, «гарантии невозможности» тут снова нет: то, что следует пременить, всеобщие фундаментальные предикаты, также и мои предикаты, они представлены во мне, и, пременяя себя, я, вообще говоря, могу достичь их премены. Но — снова очень большое «но» — едва обозримая дистанция между «отсутствием гарантии невозможности» и «перспективой реальной осуществимости».

Так обрисовывается статус Альтернативы. Ее невозможность недоказуема, как равно недоказуема и ее возможность, осуществимость. Человек может ее избирать, но это будет — всегда и принципиально — бытийный риск, ставка в духе пари Паскаля[1], предприятие с открытым исходом.

Но то, что можно сказать об Альтернативе, никак не сводится лишь к теоретическому рассуждению о ее возможностях и предпосылках, ибо во все эпохи, во всех обществах и культурах Альтернатива, альтернативные стратегии существования — живое конкретное явление. В каких же формах, обличьях являлись эти стратегии? Выражаясь старинным слогом, «проницательный читатель уж давно догадался», что наша Альтернатива — не что иное, как то, что с древности именовалось *Спасением*. В аспекте историко-культурном речь об Альтернативе — лишь современная аранжировка темы Спасения, ибо та каноническая, традиционная форма, в которой альтернативная стратегия выступала в истории, есть Религия Спасения. Это главное историческое русло Альтернативы в конкретных своих чертах существенно определяется тем, что здесь перед нами массовая стратегия, Альтернатива для широкого употребления. Такая стратегия должна быть применительна к «среднему́ человеку», она не может быть радикалистской и экстремальной, требующей предельных напряжений и абсолютной поглощенности. Поэтому в обеспечении альтернативности стратегии, ее направленности к метаантропологическому исходу главную роль играют не индивидуальные, а сверхиндивидуальные, всеобщие факторы, каковы́ миф и культ, сакральные ритуалы; индивидуальные же предпосылки в основном состоят в приобщенности сознания к определенной мифологической стихии. Спасение здесь выступает как мифологема, сопрягаемая с мистерией, миметически закрепляемая и воспроизводимая в мистериальном культе, и альтернативная стратегия представляется как «путь Спасения», выстраиваемый, в первую очередь, в мистериальном ключе.

Однако наряду с этим массовым и широким руслом всегда существовало дру-

---

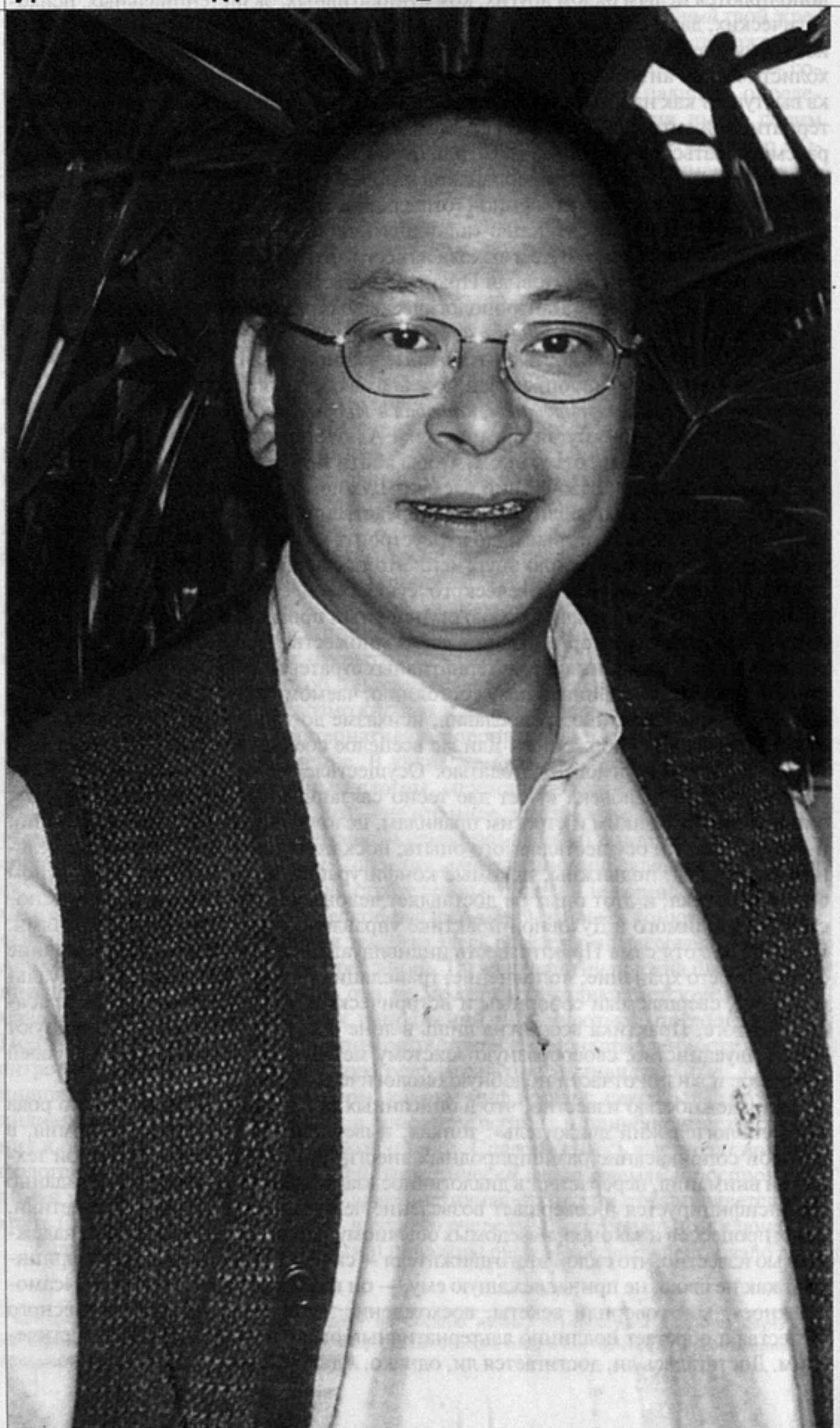
[1] Как заметил Паскаль, если сделал ставку на высшую жизнь, то проигрыш в любом случае не более чем конечен, выигрыш же в силу своей бесконечности по ценности несоизмеримо превышает проигрыш.

гое, узкое, где альтернативная стратегия понималась максималистски и строилась именно как самая радикальная и экстремальная антропологическая стратегия, индивидуальная предельная практика. Эта максималистская и индивидуализированная альтернативная стратегия есть Духовная Практика. Как правило, она возникает в лоне той или иной религии Спасения, мысля себя как бы ее квинтэссенцией, наиболее чистой и полной формой и пытаясь переосмыслить Альтернативу, как она утверждается в данной религии, предельно строго и углубленно, вплоть до буквализма. Мифомистериальные аспекты Альтернативы здесь дополняются целым рядом других, коммуникативных, экзистенциальных, психологических, даже соматических, охватывающих все аспекты существования и все измерения человеческого существа, так что альтернативная стратегия становится холистической антропологической практикой. В итоге именно Духовная Практика выступает как наиболее прямая и последовательная, эталонная реализация альтернативной антропологической стратегии, и ее конститутивные признаки могут рассматриваться, в известной мере, как необходимые элементы такой стратегии.

На первом месте из этих признаков назовем связь с аскезой, и наиболее тесным образом, с аскезой уединенной (отшельничеством, анахоретством). Органичность подобной связи очевидна: «альтернативность» реализуется в аскезе прямолинейно и буквально, путем выхода из всего круга обыденного эмпирического существования; так что Духовная Практика естественно строится как Аскетическая практика. Далее, мета-антропологическая направленность Духовной практики означает, что цель, финальное состояние данной стратегии не является и не может никогда стать данностью в горизонте эмпирического опыта; и в силу этого выстраивание стратегии, определение ее шагов составляет особую проблему. *Как направляться к цели, которой нет, которая в Инобытии?* Решающую роль для ответа играет уже упомянутая предпосылка Альтернативы, присутствие энергии Внеположного Истока, ответ в том, чтобы войти в общение с нею — в Богообщение. Соответственно, важнейший элемент Духовной Практики — молитва, особый род, особая школа молитвы; а непосредственная задача Практики связана с энергиями человека, которые надо переустроить к указанному общению, к сообразованию, синергии с иною энергией. Это последовательное и всецелое энергийное переустройство человеческого существа и есть содержание Духовной Практики. Оно представляет собою ступенчатый процесс, в котором каждая ступень — особый образ организации всего множества человеческих энергий, не осуществимый в обычных, неальтернативных стратегиях. Вся лестница, иерархия ступеней восходит к финальному состоянию, чаемому исполнению Альтернативы; в духовной практике православия, исихазме догмат и опыт квалифицируют это состояние как «обожение», или же всецелое соединение энергий человека с Божественною энергией, благодатью. Осуществление такой энергийной аутотрансформации человека имеет две тесно связанные особенности. Во-первых, оно подчинено тонким и строгим правилам, целому канону правил организации и интерпретации осуществляемого опыта, поскольку энергии человека предельно разнородны, подвижны, искомые конфигурации их отсутствуют в обычном опыте человека, и этот опыт не доставляет человеку ни навыков, ни возможностей необходимого в Духовной практике управления собственными энергиями. Во-вторых, хотя сама Практика есть индивидуальный процесс, однако создание ее канона, его хранение, пополнение, трансляция — общий, сверх-индивидуальный труд, свершаемый соборным и историческим организмом *Духовной Традиции*. В итоге, Практика возможна лишь в лоне Традиции, и обе вкупе образуют живое двуединство, своеобразную «систему метабиологического типа», в своей структуре и жизни отчасти подобную биологическому виду.

С надежностью известно, что в описанных стратегиях создается своего рода «антропологический движитель»: тонкая, выверяемая в Традиции икономия, в которой соприкасание разноприродных энергий, будучи охраняемо точной техникой внимания, перерастает в диалогичное взаимодействие, крепнет, невиданно интенсифицируется и совершает возведение человека в сферу иной энергетики, иных процессов и законов, неведомых обычному эмпирическому опыту. С надежностью известно, что силой этого движителя — силой, которую человек воспринимает как не свою, не принадлежащую ему, — он вовлекается в спонтанное, «самодвижное», как говорили аскеты, восхождение всего своего духовно-телесного существа и обретает подлинно альтернативный опыт, исстари зовомый мистическим. Достигалась ли, достигается ли, однако, Альтернатива — знать не дано.

И М Е Н А



Джонни То

ДЖОННИ ТО:

«Для меня в кино возможно всё!»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Режиссер Джонни То (или То Кейфунг) не так известен на Западе, как сильные мира гонконгского кино Джон Ву, Джеки Чан или Вонг Карвай. Но попробуйте написать историю азиатской кинематографии, не упомянув, к примеру, «Героическое трио» (1993). Одна эта фэнтези, некогда собравшая вместе трех прекрасных женщин кинематографа Мишель Йео, Мэгги Чун и Аниту Муи, внесла имя Джонни То в ряд самых ярких режиссеров азиатской кинематографической Атлантиды, продолжающих верить в ее возрождение, несмотря на все происки исторической судьбы. «Героическое трио», по непонятным причинам окрещенное нашими видеодистрибьюторами зловещим названием «Палачи», вошло в десятку лучших фильмов Гонконга, составленную британским журналом Premiere, и до сих пор остается универсальным образчиком специфической гонконгской фэнтези с кунфу, злыми демонами, влюбленными призраками и летающими по воздуху героями. Скептики пытались объяснить феноменальный успех «Героического трио» участием в проекте в качестве продюсера и хореографа боев гениального Чинг Сютунга, постановщика трех «Историй китайского призрака» и, безусловно, самого большого новатора жанра. Джонни То не обращал на это внимания, в том же году разделил с Чинг Сютунгом успех исторической драмы «Безумный монах» и второй части «Героического трио» и продолжал демонстративно исповедовать принцип всеядности, открытости к экспериментам и почти детского желания попробовать себя во всех жанрах, кроме скучного.

Начиная с 1979 года, когда Джонни То дебютировал в кино фильмом «Таинственный саквояж», он множество раз резко менял свои эстетические и жанровые приоритеты, зарекомендовав себя как большого любителя риска. Более двадцати пяти собственных режиссерских работ, примерно столько же продюсерских проектов, а в результате испробованы практически все жанры от комиксовых фэнтези и комических лав стори до брутальных гангстерских и исторических драм.

В отличие от многих собратьев по кино, после воссоединения Гонконга с Китаем уехавших в Голливуд, Австралию и Европу, Джонни То предпочел остаться на родине. И, кажется, не проиграл. Сегодня он — номер один в Гонконге: имеет решающее слово в стратегии крупнейшей азиатской кинопроизводственной и дистрибьюторской компании China Star Entertainment Limited, продолжает единолично руководить собственной компанией Milkyway Image Entertainment Group, выпускает не менее трех режиссерских проектов в год и регулярно приезжает на крупнейшие кинофестивали мира. После «Миссии» (1999), повествующей о жестоком братстве телохранителей из китайской триады, Джонни То вряд ли вообще стоит беспокоиться о перспективе вновь оказаться в тени своих гениальных

коллег из Гонконга. «Миссия» вместе с двумя другими фильмами режиссера — «Куда идет хороший человек» и «В побеге от времени», — включенная в программу Форума Берлинале-2000, не только принесла Джонни То призы как лучшему режиссеру года в Гонконге и в Тайване, но лишний раз доказала, что с отъездом Джона Ву и Ринго Лама желающим получить настоящий драйв от гангстерских драм есть что ждать от просмотра гонконгских фильмов.

Освоив за свою творческую карьеру практически все жанровые формулы, Джонни То и вечный ребенок, восторженно реагирующий на любые новые идеи, и заправский кинобосс, готовый тут же купить их для своих проектов. Кинобизнес для Джонни То выше личных амбиций художника. Именно потому в своих последних проектах он работает с режиссером младшего поколения Вай Кафаем (единоличным автором культового фильма «Отель мира»). Этот «героический дуэт» уже произвел две удачные комедии. Первая — «Ты нужен мне» — стала кассовым азиатским хитом, собрав только в Гонконге более 35 миллионов гонконгских долларов. Судьба второй картины с названием «Помогите!!!» обещает быть не менее успешной, во всяком случае, в фестивальном плане: не случайно, не успев выйти на экраны Гонконга, она оказалась в программе Форума 51-го Берлинского кинофестиваля. Еще четыре совместных фильма («Ву Йен», «В побеге от времени-2», «Любовь на диете», «Разборка») должны быть сняты в 2001 году.

Легкость, с которой оба режиссера «лудят» свои малобюджетные проекты, напоминает о двух китайцах из стишка, которые чешут известно что, а на деле производят невероятно веселые, качественные и изобретательные фильмы. Игра? Возможно, игра. Пройдет еще несколько лет, и, возможно, Джонни То будет рассказывать об этом этапе своей биографии так же сдержанно, как сегодня отзывается о своем совместном прошлом с гениальным Чинг Сютунгом. Но что бы ни вышло в будущем, как далеко ни завела его жажда риска, свою личную «миссию» он все равно уже выполнил.

Анжелика Артюх. На прошлом Берлинском фестивале я смотрела три ваших фильма — «Миссия», «Куда идет хороший человек», «В побеге от времени», — и мне показалось, что каждый из них отличен печальным, трагическим, почти надрывным мироощущением. Можно ли предположить, что настроение ваших фильмов было впрямую связано с настроением в обществе? Ведь население Гонконга в массе своей не испытывало желания воссоединиться с Китаем...

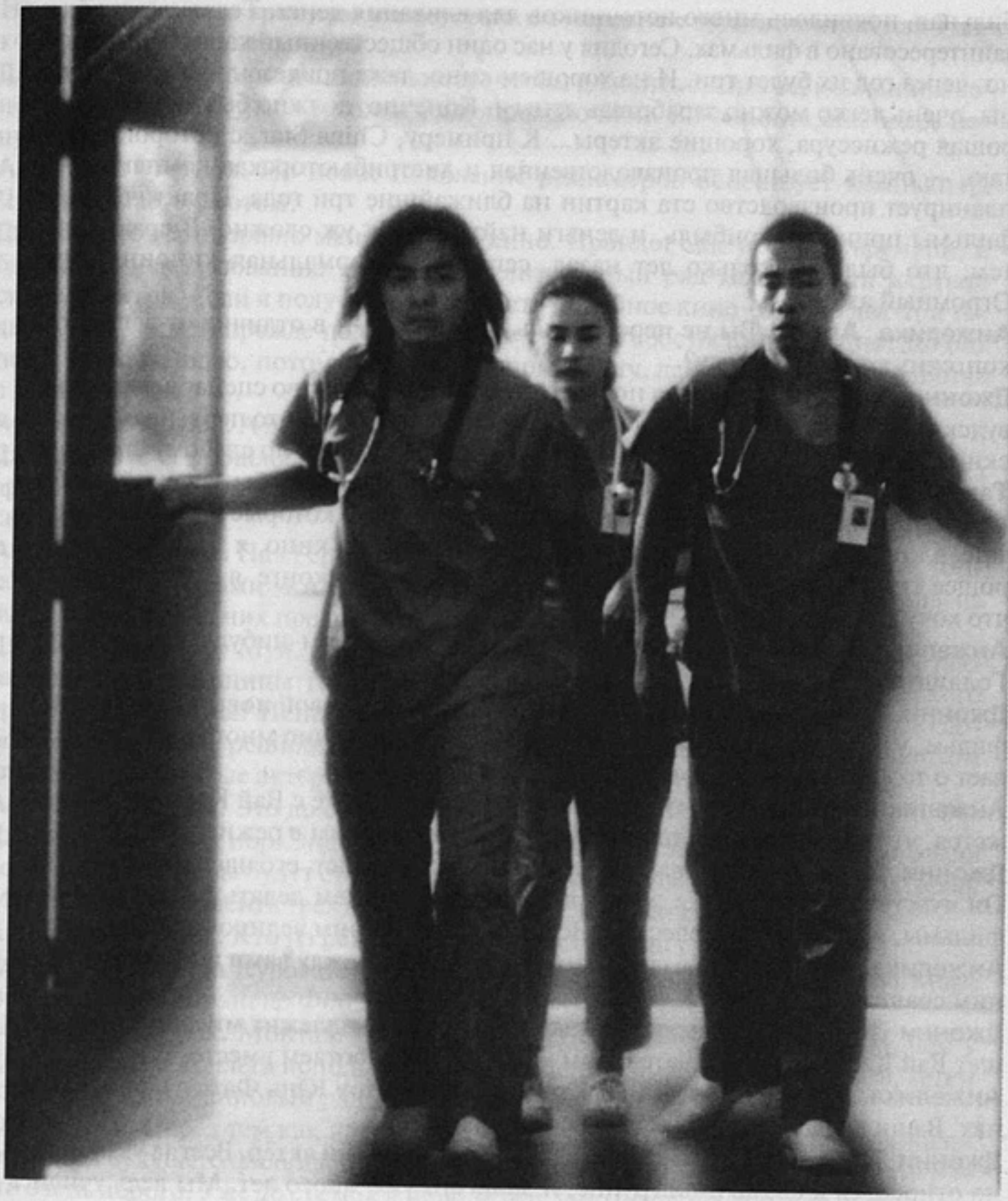
Джонни То. Я не считаю эти картины печальными. В «Хорошем человеке» даже не убивают никого. «Миссия» так же не столько трагическая, сколько романтическая лента. А для меня романтическое не несет печаль. Это фильм о людях, которые не могут иметь все, о чем мечтают. Но здесь нет трагедии, а есть только недостижимость мечты. Эти три фильма снимались тогда, когда общественные настроения уже не были особенно грустными. Упадочность была свойственна 1997-му и началу 1998 года, когда в Гонконге грянул экономический кризис, который не был последствием воссоединения, а имел исключительно экономические мотивации. Но вряд ли он отразился на этих фильмах. Во-первых, к тому времени положение стало стабилизироваться. Во-вторых, я сомневаюсь, что фильмы могут отражать состояние общества. Нет необходимости вкладывать в них общественные настроения. В Гонконге люди смотрят кино с огромной страстью, и не хочется их расстраивать. Но вы правильно заметили, те три картины действительно отличаются, например, от «Помогите!!!». Это связано с тем, что мы с Вай Кафаем решили сделать что-то принципиально иное, более коммерческое, что ли. Сняли комедию.

Анжелика Артюх. А сейчас экономическое положение в Гонконге стабильное?

Джонни То. Сейчас намного лучше.

Анжелика Артюх. Как воссоединение Гонконга с Китаем повлияло на кинопроизводство и, в частности, на ваши возможности существовать в кинобизнесе?

Джонни То. Для меня изменилось лишь то, что англичане уехали, а в Гонконг приехали китайские власти. Ничего не изменилось. Может быть, стал чувство-



«Помогите!!!»

ваться прессинг... К примеру, компания China Star, с которой я в основном сотрудничаю, имела небольшие трения с китайскими властями, когда тем показалось, что один из фильмов этой компании был не слишком приемлем. Правительство обратилось с просьбой не показывать этот фильм на открытии Гонконгского фестиваля, а заменить его на другой, менее скандальный. Но все же это частный случай.

Анжелика Артюх. А цензура вас не достает?

Джонни То. Нет. С этим все в порядке. В Гонконге мы можем делать все что угодно. Снимать любое кино. Другое дело, что цензура в других странах может это кино не принять. Но так было и раньше. В Гонконге всегда старались делать кино, конвертируемое в других странах.

Анжелика Артюх. В Гонконге считается нормальным снимать несколько картин в год. Но в сравнении с другими режиссерами вы, наверное, самый продуктивный, я бы сказала, «быстрый». Какой из ваших фильмов был сделан за самый короткий срок? Сколько дней вы на него потратили?

Джонни То. Я думаю, «Помогите!!!». Мы его сделали за один месяц.

Анжелика Артюх. Я читала, что раньше многие гонконгские фильмы финансировались триадами. В свое время Джеки Чан и многие знаменитые актеры даже на демонстрации выходили, протестуя против засилия триад в кинобизнесе. Насколько эта ситуация изменилась?

Джонни То. Подобная практика была распространена лет десять назад. Некоторые китайские триады, действительно, думали, что кинобизнес — это легкие деньги, и пытались войти в него. Сейчас этого нет. Экономика достаточно ста-

бильная, появилось много источников для вливания денег. Телевидение очень заинтересовано в фильмах. Сегодня у нас один общественный канал, но, возможно, через год их будет три. И на хорошем кино, даже привезенном из-за границы, очень легко можно заработать деньги. Конечно, должно быть качество, хорошая режиссура, хорошие актеры... К примеру, China Star, с которой я работаю, — очень большая производственная и дистрибьюторская компания. Она планирует производство ста картин на ближайшие три года. Практически все фильмы приносят прибыль, и деньги найти не так уж сложно. В сравнении с тем, что было несколько лет назад, сегодня — нормальная киноиндустрия. Огромный ажиотаж.

Анжелика Артюх. Вы не перебрались в Голливуд — в отличие от ваших гонконгских коллег. Почему?

Джонни То. Пять лет назад я получал огромное количество сценариев от голливудских продюсеров, но они меня не устраивали. Я знаю, что первый американский фильм Джона Ву «Трудная мишень» также был снят по слабому сценарию. Такова закономерность. И мой переезд в Голливуд повлек бы за собой необходимость начинать снимать фильмы категории «С», которые принадлежат не мне, а кому-то другому. Но я не хочу просто снимать кино, я хочу снимать хорошее кино и жду хороший сценарий. Оставаясь в Гонконге, я могу снимать то, что хочу.

Анжелика Артюх. Вы поддерживаете отношения с кем-нибудь, кто снимает в Голливуде?

Джонни То. С Ринго Ламом. Он только что закончил свой новый голливудский фильм, уже хорошо закрепился в Голливуде и достаточно много мне рассказывает о том, что там происходит.

Анжелика Артюх. Почему вы решили работать в дуэте с Вай Кафаем? Мне кажется, что раньше вы предпочитали быть независимым в режиссуре.

Джонни То. Он хороший партнер, отличный сценарист, его идеи блистательны. Он чувствует кино так же, как и я. Вместе мы можем делать и коммерческие фильмы, и менее коммерческие. Все, что хотим. С ним великолепно работать.

Анжелика Артюх. Как разделяются обязанности между вами и вашим нынешним соавтором?

Джонни То. Весь производственный процесс принадлежит мне, сценарий пишет Вай Кафай. На окончательном монтаже мы работаем вместе.

Анжелика Артюх. И вы, и Вай Кафай снимали Чоу Юнь Фата в своих картинах. Ваши впечатления от работы с этим актером.

Джонни То. Он все схватывает на лету, очень хороший актер. Всегда уважительно относится к съемочной группе. Я знаю его уже много лет. Мы ведь учились на одном курсе в Школе телевидения.

Анжелика Артюх. Не могу не спросить вас о сотрудничестве с Чинг Сютунгом, который был продюсером и хореографом боев в «Героическом трио», затем работал с вами на «Безумном монахе». Чинг Сютунг известен как блистательный постановщик собственных фэнтези. Насколько легко вам было с ним работать? Не пытался ли он навязывать вам свои представления о жанре?

Джонни То. До «Героического трио» я уже давно и очень хорошо знал Чинг Сютунга. Я познакомился с ним еще тогда, когда пришел работать на телевидение. Мы очень хорошо понимали друг друга, так что с ним было легко работать над экшн-сценами в фильме. Я постоянно с ним советовался.

Анжелика Артюх. Вы знаете, что он сейчас делает?

Джонни То. Он снимает в Гонконге и фильмы, и телесериалы. Я считаю, что он лучший хореограф боев, номер один в Гонконге.

Анжелика Артюх. В начале 90-х вы сделали несколько кунфу-фильмов («Босоногий», «Безумный монах», «Героическое трио»). Почему вы сейчас не снимаете подобное кино?

Джонни То. Для меня кино всегда связано с переменами и экспериментами. Я люблю и стараюсь снимать как можно более разнообразные фильмы. В прошлом году я снял и лав стори на современном материале «Ты мне нужен», затем комедию «Помогите!!!», сейчас — костюмная историческая лав стори «Ву Йен». Я планирую сделать фильм с названием «Киллер на полную ставку», который будет совершенно непохож на то, что я делал раньше.

Анжелика Артюх. Вы редко пользуетесь компьютером при создании фильмов.

Но в «Героическом трио» вы пользуетесь им наравне с традиционной для Гонконга проволочной техникой...

Джонни То. Я использовал компьютер, чтобы оживить скелет в финальной сцене. В остальных случаях техника была проволочной. В Гонконге она более популярна.

Анжелика Артюх. Но новое поколение режиссеров использует компьютер. Что вы думаете об этом?

Джонни То. Это сильно меняет стиль кино. Пройдет еще немного времени, и благодаря использованию компьютера визуальный ряд может стать жертвой спецэффектов. Если я получу шанс снимать подобное кино — через два-три года, — то я должен прежде подумать: в чем состоит собственно новация? До сих пор я этого не знаю, потому что по большому счету, действительно, не работал с компьютером.

Анжелика Артюх. А дигитальную камеру вы уже освоили?

Джонни То. В прошлом году я снимал на дигитальную камеру, но у меня нет времени с ней экспериментировать. Может быть, в следующем году снова поснимаю.

Анжелика Артюх. На «Героическом трио» вы работали с тремя ведущими гонконгскими актрисами — Анитой Муи, Мэгги Чун и Мишель Йео. Почему вы их выбрали и кого из них предпочитаете?

Джонни То. Аниту Муи. Она будет играть в моем фильме «Ву Йен», и там также будут три женщины героини. Откуда взялись в сценарии «Героического трио» три женщины? Использовать трех мужчин-звезд было бы невероятно дорого, поэтому мы решили пригласить трех женщин, и это стало концептом фильма. Знаменитые актеры — очень дорогие, знаменитые актрисы — нет.

Анжелика Артюх. Это до сих пор так?

Джонни То. До сих пор. Энди Лау, Чоу Юнь Фат, Джет Ли. Приглашать их очень дорого. Три актрисы будут стоить вам столько же, сколько один из этих актеров. Мы решили пригласить трех актрис исключительно из-за малого бюджета.

Анжелика Артюх. Кто из режиссеров повлиял на ваш стиль?

Джонни То. Акира Куросава для меня режиссер номер один. Затем идут Мартин Скорсезе и Фрэнсис Фонд Коппола...

Анжелика Артюх. Монтаж в ваших фильмах часто не менее сложный, чем у Джона Ву. Ваш коллега использует много камер, снимает с разных углов, затем собирает в один клиповый ряд. В чем ваш секрет?

Джонни То. Перед тем как приступить к съемкам, я уже располагаю музыкальной идеей будущего фильма. У меня всегда одна или две камеры. Много камер — это очень дорого. Уже до съемок я приблизительно представляю, как буду резать материал в монтаже. Музыка всегда у меня в голове. Съемка для меня подобна сочинению музыки — я чувствую себя музыкантом.

Анжелика Артюх. Влияние комиксовой культуры до сих пор сильно сказывается на вашем кино — и на «Героическом трио», и на «Помогите!!!». На мой взгляд, именно она делает ваши фильмы более понятными для зрителя, а следовательно, и коммерчески успешными. Собираетесь ли вы как-то меняться в этом плане?

Джонни То. Честно говоря, не знаю. Снимая, я как-то не особенно задумываюсь о характере своего стиля.

Анжелика Артюх. А есть жанры, в которых вы никогда не решитесь работать?

Джонни То. Нет. Я хочу попробовать все жанры. Например, с удовольствием снял бы что-то вроде «Спасения рядового Райана», поскольку я никогда не делал ничего подобного. Никогда не работал в военном кино. А вообще в кино можно делать все.

Анжелика Артюх. Что вы думаете о новом поколении гонконгских режиссеров? Кого можете выделить?

Джонни То. Я не могу ответить на этот вопрос. Они еще любители, а не режиссеры. Необходимо время, чтобы они проявили себя.

Берлин, 2001, февраль

ЛАССЕ ХАЛЬСТРЁМ:

«Я хотел продаться...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Лассе Хальстрём

**Что гложет Лассе Хальстрёма?
Похоже, что ничто его не гложет. Говоришь ему, что все его фильмы — о проблеме выбора, а он кивает головой, сопровождая это чисто русским «ага», и отшучивается: «Может, это оттого, что я вырос в Скандинавии, где эта проблема за тебя как бы заранее решена?» Удивляюсь в ответ — мол, зачем же тогда от добра добра искать? А он, улыбаясь, опять повторяет свое понимающее «ага»: чужие проблемы решать легче, чем собственные.**

Ирина Любарская. Вы снимаете фильмы о чувствах и чувствительности. Как же вам работается в стране, где главными киногероями всегда были tough guys?

Лассе Хальстрём. Крутость и чувствительность — тоже интересное сочетание. Вообще-то, в Америке в реальной жизни я не встречал «крутых парней» (разве что некоторые работники студии хотели такими казаться) и, надо сказать, не стремился. Зато очень много видел людей, для которых одиночество — самое обостренное из чувств. Наверное, производство «крутых парней» на экране — это род психотерапии для этого одиночества.

Ирина Любарская. Почему вы так надолго задержались в Америке?

Лассе Хальстрём. О, этот вопрос я сам себе часто задаю. У меня за эти годы не осталось ни одной причины, по которой я должен продолжать жить в Нью-Йорке. Однако я там живу. А на летние каникулы уезжаем в Швецию.

Ирина Любарская. Переезд в другую страну был связан с желанием расширить творческий горизонт или с желанием резко изменить жизнь?

Лассе Хальстрём. Изначальная причина была проста: мы с женой[1] некоторое время блуждали по миру в соответствии с нашими контрактами, но нам не хотелось, чтобы дети росли бездомными. Нью-Йорк оказался как бы на пересечении всех путей.

Ирина Любарская. Кем вы себя теперь ощущаете: американским или все же шведским режиссером?

Лассе Хальстрём. Меньше шведским, чем американским. Однако это распространяется только на профессию. Есть миф, что Америка перемалывает в себе любую национальную психологию и индивидуальные особенности, приводя всех к единому стандарту. Но как всякий миф — это не более чем устойчивый образ, которым удобно оперировать. На себе я этого не заметил: как был иностранцем, так им и остался.

Ирина Любарская. Вы ощущаете на себе прессинг американского кинобога — бокс-офиса?

Лассе Хальстрём. Нет. Но финансовое давление — это неизбежное зло кинематографа, не зависящее от места жительства режиссера. Все эти разговоры про бюджет картины — да, они давят. Это восхитительно скучная вещь, от которой хочется оказаться как можно дальше. Что не всегда возможно. Увы.

Ирина Любарская. Чем для вас измеряется успех?

Лассе Хальстрём. О! Ну как же легко было бы сказать: нет, он измеряется не этими низкими материями — не «Оскарами» и не показателями бокс-офиса. Но тогда чем? Меня пригласили снимать кино в Америке после номинации на «Оскар» «Моей собачьей жизни». Разве это не был успех?

Ирина Любарская. Вы не тоскуете по свободе, работая в жесткой системе кинопроизводства?

Лассе Хальстрём. Нет. Miramax предоставляет мне достаточно свободы, чтобы делать кино, которое я хочу. Даже несмотря на то, что я не снимаю в общепринятой сегодня манере, когда главное происходит за монтажным столом, где склеиваются наиболее эффектные планы, чтобы потом это все с пулеметной скоростью обрушилось на головы зрителей. Наверное, я, действительно, снимаю скучное, традиционное, повествовательное кино — об этом часто пишут критики, говоря о моей старомодности. Но это лишний раз доказывает, что американская система производства вообще-то куда более либеральна, чем это кажется со стороны. Я бы ее назвал не системой ограничений, а системой шансов: студия предоставляет режиссеру шанс — один или два, не больше, — и даже если он его не реализует успешно, то все равно приобретает опыт и школу. Может, потом найдется другая студия и предоставит другой шанс.

Ирина Любарская. Почему, живя в Швеции, вы снимали по собственным сценариям, а в Америке пользуетесь готовым литературным материалом?

Лассе Хальстрём. В Швеции у меня было много внутреннего пространства для собственных историй, и я снял несколько комедий, основанных отчасти на автобиографических мотивах. В Америке такого внутреннего пространства в силу многих причин у меня остается очень мало: когда все существование выстроено из готовых блоков, волей-неволей приходится ими пользоваться. Но чем плох хороший роман? Это же отличный пинок для вдохновения.

Ирина Любарская. «Шоколад», действие которого происходит во Франции, вы снимали на английском языке. В угоду продюсерам или разноголосица акцентов — это стилеобразующий элемент?

Лассе Хальстрём. Конечно, идеальным был бы «Шоколад», снятый на французском языке. Но кто бы тогда его стал смотреть в Америке? Ну что можно поделать с тем, что американцы категорически отказываются читать субтитры! Поэтому единственное, что я мог сделать, это добиваться от актеров легкого акцента как стилеобразующего компонента картины. Жюльетт Бинош очень хорошо говорит по-английски, но, естественно, с французским акцентом. А Джонни Депп для своего героя сам выбрал ирландский акцент.

Ирина Любарская. Интересно, почему американцы — очень молодая нация — настолько косные люди? Это глупое самодовольство или вызывающая зависть самодостаточность?

Лассе Хальстрём. Это национальная особенность, причем одна из самых ярких. Тут есть и самодовольство, и самодостаточность. Американцы ведь потря-

[1] Леной Улин, актрисой.

сающе нелюбопытны: толпы американских туристов ездят по всему миру, нисколько им не интересуясь на самом деле. Но это такой же феномен, как русская душа...

Ирина Любарская. Где вам удалось разыскать тот удивительный городок, в котором живут герои «Шоколада»?

Лассе Хальстрём. Мне было нужно нечто уютное, стильное и консервативное. Люди, портреты которых я создавал, должны были обладать таким качеством, как «французскость», и вся атмосфера должна была быть пропитана этим свойством. По крайней мере, как я себе это представляю. Часть натуры мы снимали в Бургундии, в городке Флавиньи, где сохранилась удивительная «игрушечная» готика. Но, как ни странно, во Франции не осталось той атмосферы, какая мне была нужна. Она сегодня вообще больше нигде не существует, кроме Англии.

«Шоколад»

Я хотел, чтобы такое свойство жизни, как современность, не касалось городка, живущего «вне времени». Современность принижает человека, делает его рабом времени, а вневременность возвышает, дает связь с вечностью. Способность жить «вне времени» — это парадокс, очень английский по духу. Наш художник Дэвид Гропман проделал потрясающую работу — снял слепки с фасадов тех домов в Флавиньи, которые должны были быть в кадре, и восстановил их в западной Англии. Всякий раз, когда мы приходили на площадку, казалось, что мы видим мираж реального города.

Ирина Любарская. На пресс-конференции, говоря о жанре картины, вы сказали, что стремились к глубочайшему реализму, чем очень удивили меня.

Лассе Хальстрём. Чем же?

Ирина Любарская. На мой взгляд, вы как раз сняли мираж реальности — сказку.

Лассе Хальстрём. Сказка — это то, что обеспечивает привлекательность реализму. Это неизбежный элемент, который автор вносит в свое произведение, если хочет, чтобы оно нравилось. Чем вы пользуетесь, чтобы обратить на себя внимание? У вас есть в распоряжении реальность и возможности ее приукрасить, такие как юмор или загадочность. Но, подчеркивая разрез глаз или линию губ, вы же не грешите против реальности — вы просто ее делаете более заметной.

Наверное, чувство меры и определяется тем, сколько шариков вам нужно, чтобы подчеркнуть реальность.

Ирина Любарская. Как все-таки вы определите жанр картины?

Лассе Хальстрём. Я не против назвать его сказкой. Но можно и так: исследование характеров в капле воды. Ведь каждый персонаж там существует в собственном жанре: кому-то выпала драма, кому-то — комедия, кому-то — шум за сценой. К счастью, обошлось без трагедии. Ну почему любая история должна вести одного из персонажей к крестным мукам? Я опасаюсь убить живое действие, поэтому свожу трагические линии к эксцентрике.

Ирина Любарская. Чего вы больше всего стремитесь избежать, каких эмоций?

Лассе Хальстрём. Мелодраматизма, связанного с такими ключевыми элементами повествования, как болезнь, смерть, страсть, сиротство, молодость.

Ирина Любарская. Чем же молодость мелодраматична?

Лассе Хальстрём. Молодость, на мой взгляд, квинтэссенция самой устрашающей сентиментальности. Я люблю сентиментальность и одновременно боюсь ее — в ней нет баланса. Воспитание и испытание чувствами — это прекрасный путь для героев, но я всегда стараюсь увести их немного в сторону от этого пути. Прекрасно понимая, что это весьма опасная линия поведения для режиссера, поскольку без страстей фильм не будет насыщенным. Однако если насытить его одними эмоциями, то в нем не будет движения.

Ирина Любарская. Как вы добиваетесь от актеров таких ярко окрашенных, эмоционально насыщенных крупных планов?

Лассе Хальстрём. Я много разговариваю с ними до съемок — обо всем, об очень разных предметах. И настойчиво стараюсь вытянуть из них самих идею роли, желательно максимально простую, способную уложиться в три слова или один взгляд. Я предпочитаю, чтобы у актера на экране больше всего работали глаза.

Ирина Любарская. При этом тут же вспоминается Джонни Депп в картине «Что гложет Гилберта Грейпа?». Он сильно изменился с тех пор?

Лассе Хальстрём. Да. И мне очень приятно было видеть его таким умиротворенным, исполненным такого теплого юмора — таким взрослым. Он настоящий харизматический актер,чьего присутствия на экране уже достаточно, чтобы проявились и стиль, и вкус.

Ирина Любарская. А его партнер — хотели бы вы снять взрослого Леонардо Ди Каприо?

Лассе Хальстрём. Очень бы хотел. Стремительный рост этих двух актеров в 90-е годы работает на мое режиссерское тщеславие — они подтверждают правильность выбора, сделанного тогда.

Ирина Любарская. Жюльетт Бинош и Лена Улин уже играли вместе — в «Невыносимой легкости бытия». Намеренно ли вы снова свели их вместе?

Лассе Хальстрём. Конечно. Между ними на экране возникает некая «химия» — связь на молекулярном уровне. Ее вполне можно назвать «легкостью бытия». На роль Вианн у меня не было никаких других кандидаток: если бы Жюльетт не согласилась, то фильма не было бы. В эту актриса влюблена кинокамера, а она сама в ответ исполнена к ней уважения — они как бы танцуют вместе, создавая эффект головокружения. Именно это и требовалось, чтобы сыграть Вианн — воплощение толерантности и внутренней свободы, некое зеркало, в которое все персонажи «Шоколада» смотрятся и видят лучшие стороны самих себя. И роль Жозефины сидит на Лене как влитая. Она идеально воплощает сложные, противоречивые характеры, в которых постепенно проявляется та сила, которая может примирить противоречия. Лена эксцентрична и очень чувственна одновременно. Вместе с всегда немного печальной Жюльетт они составляют невероятную женскую пару.

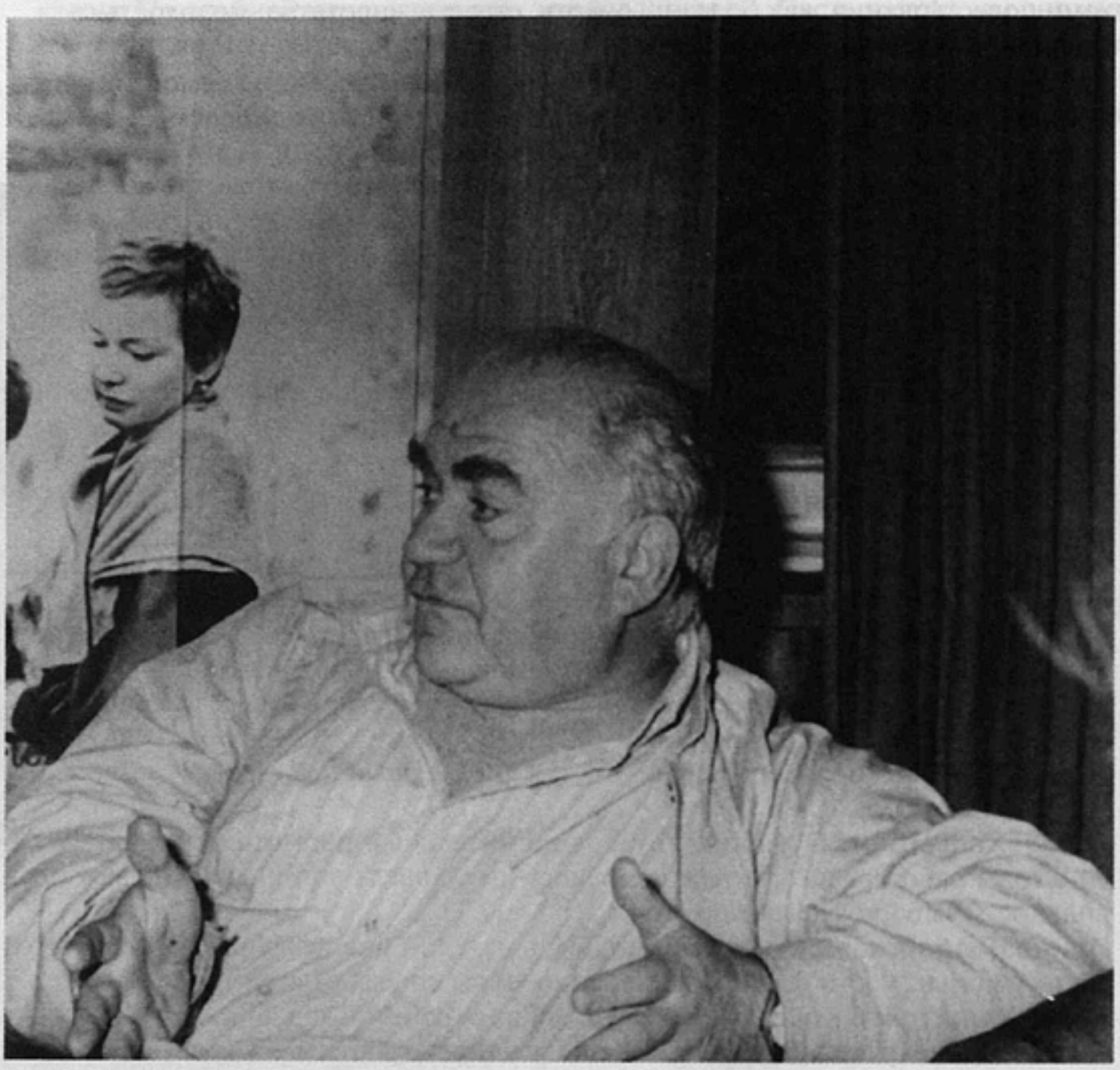
Ирина Любарская. Как ни странно, но по прошествии стольких лет вас все еще помнят как режиссера, начинавшего с фильма «АББА». Вам приятно это напоминание?

Лассе Хальстрём. Ну почему бы нет? Хотя с этим фильмом у меня связано много горьких ощущений. Это было как сотрудничество с дьяволом: полностью продажное кино, поставившее на мне штамп, не имеющий отношения к моим намерениям. Но я хотел продаться — это самое ужасное. Потому что для меня это было возможностью невероятного скачка — от 16-*мм* пленки к технике Panavision, от любительских фильмиков «для своих» к огромной съемочной группе, от замкнутого локального бытия к большому путешествию.

Берлин

Е.ГОЛЫНКИН

Он и был — кино



Леонид Гуревич

Очень трудно говорить о друге, который когда-то был учителем.

Последнее время он был обидчив и ревнив. На это у него были основания. Не поссориться с ним стоило усилий.

Первый раз увидел его в Ленинграде — начало 80-х. Леня появился там впервые за многие годы. Что-то произошло с ленинградскими снобами, и они решили позвать его председателем жюри на отчетную студийную конференцию. Он не сказал тогда ничего особенного — то же, что потом повторял множество раз и что многим очень надоело в последнее время, когда уже все были заняты технологиями, маркетингом и продюсерством.

Он говорил о нравственности, об обязанности документалистов искать в человеке высшую правду. И тогда он казался полным московским либеральным отморозком, на секунду взбаламутившим мерзлый ленинградский скепсис. Его выслушали, вежливо похлопали и даже между собой не обсуждали потом то, что он говорил. Зачем? Все правильно, но совершенно нереалистично и невозможно. Больше его в Ленинград не приглашали. Нелепая ситуация, когда честность и прямота принимаются за банальность.

Окружали его в основном ученики, на которых, как известно, особо полагаться нельзя. Для сверстников и старых друзей он скорее был неудачником: режиссером не стал, игровое кино не снимал, даже игровые сценарии не писал. Что он делает — прежняя компания представляла себе слабо да и не очень инте-

ресовалась. Корпоративность 60-х, или, как тогда говорили, каррас (кто теперь помнит воннегутовскую «колыбель для кошки»), распалась под натиском признания, академических успехов, эмиграции и бесчисленных смертей. В этом списке хорошие, звонкие имена... Иногда он чувствовал себя изгоем. Впрочем, как смотреть на удачи и поражения...

Большинство надо просить, чтобы они тебе помогли, причем без особой надежды на результат. Леня постоянно находил людей, которые не просили его о помощи, но он считал, что им надо помочь. Он гонялся за ними и не предлагал, а говорил, что сделано что-то, что им пригодится. Те, кто никогда не мог найти в жизни подобного для себя интереса, чувствовали, что Леня самим существованием своим им просто хамит и оскорбляет.

Но был он самим собой и говорил всегда одно и то же, и слова находил такие, что слушали его и при советской власти, и при перестройке, и — значительно меньше — в последние годы.

Он не был дипломатом. Но чтобы заставить его отозваться о ком-то плохо, нужно было сильно потрудиться.

Больше всего в нем ценили конструктора — его умение в любом материале увидеть — его любимое слово — сопряжения. У него был редкий в нашей профессии уровень очевидности. Он утверждал, что литература важнее. И тем не менее бесконечно помогал собирать чужие картины. Казалось, ничего кроме результата его не интересует — он был готов работать даже с теми, кто был ему глубоко несимпатичен, если вдруг чувствовал, что у этого не симпатичного ему персонажа получается хорошее кино. Он работал на результат. Результатом было кино.

Он мог отнестись к сделанному тобой плохо и никогда этого не скрывал. Но ни одна из его оценок не была унизительна, он просто сразу включался в работу. Доверие, которое к нему испытывали, завоевывалось десятками, иногда сотнями мелочей, с которыми ты сразу или погодя, но соглашался. А когда количество этих принятых тобой мелочей достигает критической массы, возникает ощущение — может быть, и там, где ты категорически с ним не согласен, он не совсем не прав? Он умел хвалить и умел ругать — от похвал ты не раздувался, на остальное не обижался. Он умел задавать вопросы, и он умел разговаривать.

Он никогда не рассказывал кинематографические байки, не интересовали они его и в чужом исполнении. Он говорил о том, что чувствовал, — о кино. Сейчас кажется, что он и был — кино.

Когда его называют диссидентом — это миф. Никогда он им не был. Наша профессия изначально публична, а Леня умудрился сохранить в ней интимность — поэтому хорошо он делал только то, во что верил. Он никогда не обращал внимания на власть, никогда не был «масштабно-социальным» в фильмах. Потому, что не царское это дело, надо думать о душе, смотреть в человека — и для власти это опаснее, чем все остальное. Он умудрялся в картинах не соприкасаться с системой, будто ее никогда не было. Поэтому в конце 90-х он мог позволить себе говорить то, что говорил в 70-е. Для многих это было скучно.

Шестидесятник? Да Бог его знает, кто это такие. Люди, обжегшиеся на своих наивных мечтах, но сумевшие приспособиться к реальности и сохранившие память. Леня нашел адекватную себе и своей молодости нишу, место, где он мог говорить правду. Почти не помню его рассказов о сложностях с картинами. Но практически всю жизнь он работал только на провинциальных студиях. Не звали? Не хотел? Чувствовали в нем угрозу? Было такое замечательное слово — мелкотемье. К 86-му году у него был сделан 61 фильм. В фильмографии, написанной собственной рукой, он назвал только десять. Если когда-нибудь будет написана история документального кино — без фильмов Лени там не обойтись. Но это совсем другой разговор.

Когда долго и много говоришь с человеком, возникает ощущение, что знаешь его оси координат и в его мире можешь найти место непроговоренному. Иначе как бы мы разговаривали с мертвыми? А с Леней разговор продолжается. И страшно было, когда случайно, по инерции, набрал его номер и услышал:

«Вы позвонили Леониду Гуревичу. Оставьте свое сообщение, я свяжусь с вами как можно скорее».

Не свяжется.

Образовалась пустота. Он уже не обидится, что ты давно ему не звонил, не буркнет: «...ей занимаешься». Он не... не... не... И некому стало показать снятый материал...

Все время не покидает ощущение, что я остался Лене что-то должен. Что именно? Внимание, наверное, — то, чего никогда не бывает в избытке.

Я хочу, чтобы его помнили, чтобы понимали, что потеряли. С Леней ушло то, что для очень многих, не только для его учеников, было документальным кино.

Чем больше проходит времени, тем отчетливее чувство, что умер не просто Леня Гуревич — учитель, ставший другом и родным, — но в какой-то мере то документальное кино, в котором мы выросли и что-то делали. Грустно будет, если сеть, сплетенная Леней, порвется, растащенная нашими амбициями.

В.МИРЗОЯН

Сотня жизней и одна смерть

Он был человек.

Ему никто не завидовал — он был неудачник — не торговал душой.

Болело сердце за людей — делалось кино.

С такой любовью сделать фильм о грузинах, хирургически выправляющих свои носы, мог только еврей.

Завидуйте, грузины.

С такой любовью сделать фильм о грузине, в душные 70-е восстановившем музей Андрея Рублева — Святого Андрея, — мог только космополит безродный.

Завидуйте, православные. Вы лет на двадцать опоздали.

Интеллигентский берет шестидесятника.

Браминская, от рождения, родинка в межбровье.

И сердце учителя. Большое сердце ребе.

Он понимал всех.

Если даже что-то в ком-то он и недопонял — кто хоть попытался понять его?

Почему-то никто не позавидовал, что часть его фильмов — это классика документального кино, сейчас говорят — неигрового, воистину так, он не играл своими героями, он честно прожил их жизни. Протаскивал через свое сердце их боли.

И прожил жизней больше сотни.

Сотня жизней и одна смерть.

Так случилось, семья была далеко. Он приходил в пустой дом.

Но он никогда не был одинок.

Одиночество удел бедных.

Он был богат героями своих фильмов.

Это была его семья.

Большая семья.

Кухня Гуревича.

Леонида Абрамовича Гуревича.

Через нее не прошел разве только тот, кто еще не поступил на Высшие режиссерские курсы. Это была Высшая режиссерская кухня Гуревича, где он делал людей.

Москва плавилась от жары, когда я приехал к нему делать сценарий.

Гуревич был в трусах.

Пузат, как классический драматург.

Мерзлая водка нагревалась, пока ее наливали.

— Ты б разделся, что ли... а то я как жлоб, — посоветовал Гуревич.

Сыр на бутербродах оплавился и потек, как время у Дали, и прилипал к небу, как в детстве сливочная тянучка.

Я подумал, подумал и тоже оказался в трусах.

Сценарий не клеился, водка не пилась, но нам было хорошо, как неожиданно в мусорном ведерке за дверцей под мойкой что-то зашуршало.

— Кто это? — спросил я.

— Мышка, — тоскливо ответил Гуревич.

Я грозно встал и открыл дверцу. Из полукруглого пластикового ведерка выскочила малюсенькая мышка и куда-то юркнула.

«Сволочь», — тихо подумал я.

— Да, да, да! — подтвердил Гуревич. — Я уже второй день от нее бегаю, — и тотчас поправился: — В смысле, охочусь на нее.

Выпили. Дело было серьезное.

— Давай ее поймаем, — как-то неуверенно предложил Гуревич. — Что мы не мужики, что ли?..

Еще выпили.

Мышка вернулась и опять стала шуршать.

Снова выпили.

И стали обдумывать операцию.

Мозги работали с пугающим напряжением, мышь шуршала все наглее и громче, а идей все не было.

И вдруг меня озарило:

— Гуревич!.. Я придумал!.. Берешь газету и комкаешь. Потом подкрадываемся к дверце, я распахиваю, ты затыкаешь мышку в ведре газетой и мчишься на лестницу вытряхивать в мусоропровод.

— Гениально!.. Ты самый талантливый мой ученик!.. — похвалил меня учитель. — Только давай, я буду распахивать дверцу, а ты затыкать ведро газетой и выбегать.

Я не смел возразить — так верны были поправки.

План операции тщательно обмыли. Мышь уже не шуршала, а хрустела, как в рекламе чипсов.

Гуревич порывисто встал и куда-то вышел.

Вернулся он в джинсах, толстом свитере, в зимних сапогах и перчатках. В глазах бушевали буря и натиск...

В раскаленной Москве, на кухне современного дома сидели за столом два притаившихся человека, один в трусах, второй серьезно одетый и, шепотом чокаясь, пили водку. Но она не смягчала их суровые лица. Неожиданно они невесомо вставали и неслышно крались к раковине. Человек в перчатках резко распахивал дверцу под мойкой и отпрыгивал с прытью, не свойственной его годам. Человек в трусах молниеносно затыкал газетой мусорное ведерко, с победным криком убегал на лестницу и громко колотил им в мусоропровод. Потом они обнимались, с чем-то поздравляли друг друга, одетый раздевался до трусов, и они садились за стол.

Но стоило им выпить победную рюмку, как под раковиной снова начинало шуршать. В глазах одного вспыхивал нездоровый азарт, в глазах другого тоска и отчаяние всего еврейского народа. И снова он вставал, и снова мужественно одевался до зимних сапог и перчаток, второй решительно комкал очередную газету, и снова они замирали и неслышно чокались, как на поминках, прямо глядя в глаза друг другу, в полнейшем взаимопонимании, граничащем с растворением друг в друге.

Так прошел день. Пришла черная ночь и не принесла с собой прохлады.

Но, о чудо! После очередной ходки с ведром шуршание прекратилось.

Мы обнимались, как двое у рейхстага.

Мы палили во все окна из всех видов оружия.

— Пусть кто-нибудь теперь попробует сказать, что Гуревич не ловит мышей! — требовал Гуревич, и запоздалые прохожие с ним опасливо соглашались.

— А может, она спать пошла? — вдруг наползло на меня.

Гуревич задумался:

— Вот ведь есть люди хуже жидов, — и выдал мне подушку.

Изможденный мышиной возней, я упал и уснул.

Утро подтвердило мои опасения.

Мышь проснулась раньше нас и уже шуршала.

Гуревич отказывался пользоваться помойным ведром.

И тогда я подумал — ну и трусло же ты, Гуревич.

И даже как-то надулся на него.

А потом мне рассказали, как он умер.

В аэропорту Кеннеди ему стало плохо. Он вдруг засмеялся и упал.

И всё.

Не таким уж он оказался трусом.

Увидел смерть и засмеялся ей в лицо.

Она была ослепительно мгновенна — смерть документалиста, вечного бродяги.

Она пришла освобождением.

От старости, болезней и забвения.

Милый, милый Гуревич, нам так Тебя будет не хватать.

А главное, Тебя будет не хватать людям, о которых будут делать кино.

Так, как Ты это делал, сейчас мало кто умеет.

Спасибо, что учил.

Завидуйте.

Был человек.

P.S. 143-70-34. Никак не могу поверить. Все кажется, он ответит.

KREMLIN

FILMS CORPORATION

РОССИЯ - ЕВРОПА - США

НАПРАВЛЕНИЕ БИЗНЕСА:

ПОДГОТОВКА И РАЗВИТИЕ КИНОПРОЕКТОВ
ОРГАНИЗАЦИЯ КИНОПРОИЗВОДСТВА В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ
ФИНАНСИРОВАНИЕ КИНОПРОЕКТОВ
ОРГАНИЗАЦИЯ КИНОПРОКАТА ЗА РУБЕЖОМ

АФФИЛИРОВАННЫЕ КОМПАНИИ:

КОНЦЕРН КОВСАГ /РОССИЯ/
WHITE EAGLE FILM /USA/
МОТОР ФИЛЬМ ПРОДАКШН /РОССИЯ/
КИНОСФЕРА /РОССИЯ/

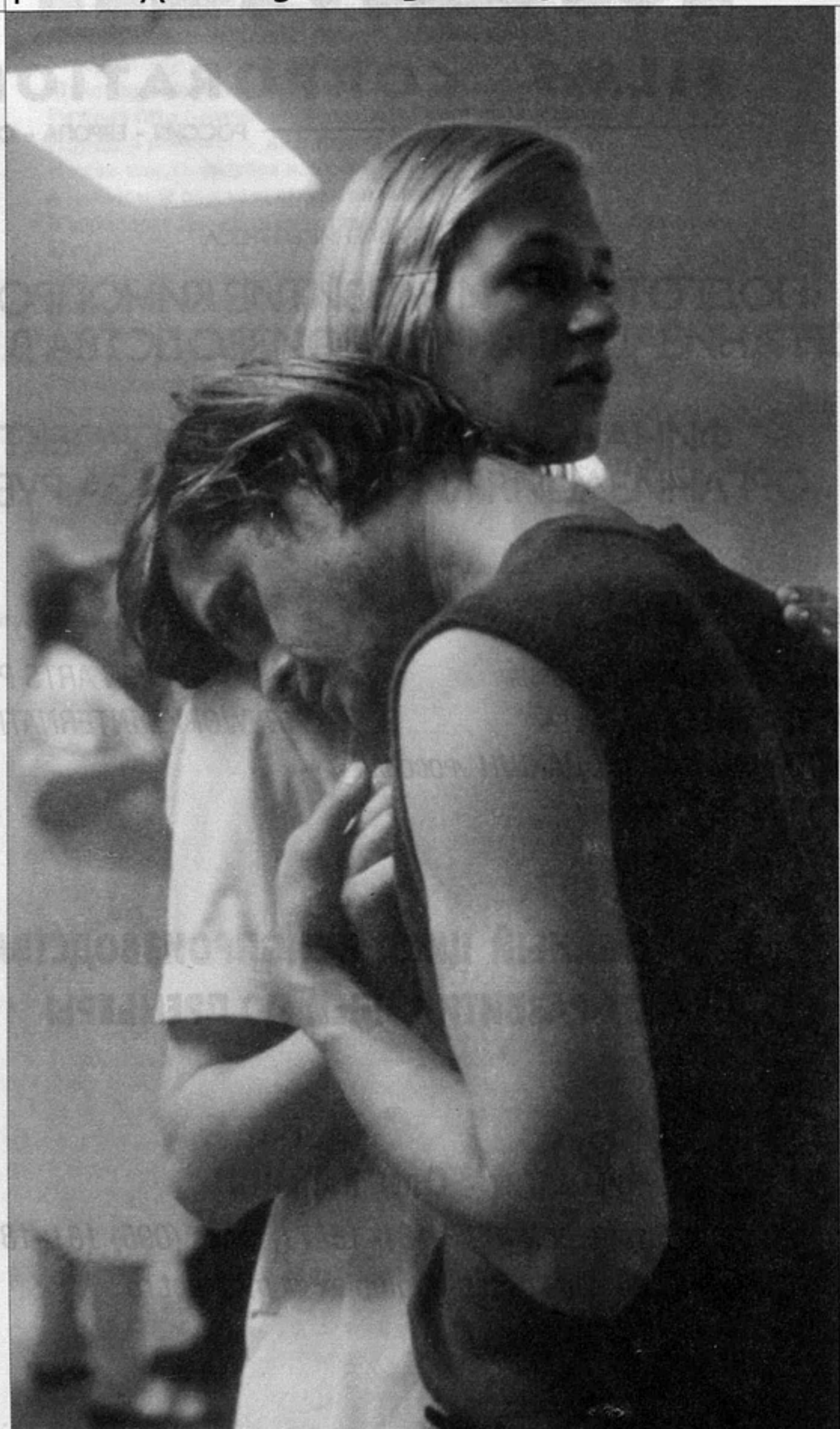
ОФИЦИАЛЬНЫЕ ПАРТНЕРЫ И ДИСТРИБЬЮТОРЫ:

SEVEN ARTS PICTURES /USA/
FIREWORKS INTERNATIONAL /CANADA/

ПОЛНЫЙ ЦИКЛ КИНОПРОИЗВОДСТВА
ОТ РАЗВИТИЯ ИДЕИ ДО ПРЕМЬЕРЫ

ПРЕЗИДЕНТ - ОЛЕГ КАПАНЕЦ
телефон (095) 181–16–71, факс (095) 181–18–94,
e–mail kovsag–multiplex @ mtu–net.ru

РАЗБОРЫ



«Принцесса и воин», режиссер Том Тиквер

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

В поисках утраченного стиля

Панорама европейского кино проводилась в Москве в третий раз и продолжала искать свою концепцию. Чем, собственно говоря, можно объединить фильмы тринадцати стран, входящих в политико-экономический блок Евросоюза, но весьма не схожих с этнической и культурной точки зрения — как, например, Португалия и Ирландия, Швеция и Греция?

В прошлом году акцент был сделан на фильмах «нового реализма», действительно, во многом определяющего сегодня погоду в европейском кино. Однако социальные ленты, типа бельгийской «Розетты», имевшие значительный успех на Западе, в России вызывали аллергию. В этом году было принято негласное решение: уравновесить «грустные» и «веселые» фильмы — иными словами, создать баланс соцарта и развлекательного кино.

Однако карты смешались уже на первом просмотре. Панорама открылась шведской картиной «Песни со второго этажа». Ее герои — обыкновенные Пелле и Свены — запросто беседуют с покойниками, а в жизни находятся на пределе отчаяния. Немудрено: один сжег собственный магазин, другой четыре года не может продать виллу, а третьего вообще чуть не разрезали пополам во время сеанса магии. Грустить на таком фильме или веселиться — вопрос риторический.

Надо отдать должное залу: он просидел все полтора часа в почтительном молчании, полностью оправдывая эпиграф и лейтмотив фильма: «Да будет блажен тот, кто садится». Вообще, пора сказать о рождении новой публики в кинематографической Москве: залы Киноцентра на Европанораме были переполнены, на многие сеансы не удавалось попасть даже профессионалам, молодые люди в очередях обсуждали статьи Масловой и Гладильщикова.

Режиссер Рой Андерсон прославился фильмом «Шведская любовная история», снятым на пике сексуальной революции. Потом последовала еще одна лента, ее разругали критики. Андерсон так обиделся, что следующей его работы пришлось ждать двадцать пять лет. Уже эта чувствительность напоминает что-то сугубо российское. И хотя в аннотациях утверждается, что «Песни» вдохновлены творчеством перуанского сюрреалиста Сесара Вальехо, не верьте. Недаром в фильме появляется русский мальчик с веревкой на шее, который все время повторяет на непонятном шведам языке: «Я не могу найти свою сестру». И сестра, и сам мальчик пятьдесят с лишним лет назад были повешены немцами, а мальчик прямо-таки заявился из фильма «Иваново детство».

В фильме Андерсона можно найти отголоски и Бергмана, и Видерберга, и типично скандинавское «предчувствие смерти», но удивляет не это. Разве не сюрприз то, что новое западноевропейское кино порой до боли напоминает восточноевропейское эпохи «холодной войны» с его замысловатыми метафорами и поэтическим экстазом? Разве не парадокс, что Германия должна была быть представлена в европейской Панораме картиной «Сумерки» Фреда Келемана — явного последователя даже не Тарковского, а Сокурова? Келеман, режиссер

фильмов с предельно замедленным ритмом и навязчивой экзистенциальной проблематикой, чрезвычайно авторитетен на родине. Другой вопрос, нашел ли бы его фильм свою публику в России, где крайности авторского кино способны спровоцировать аллергию не менее сильную, чем крайности социального. Вопрос остался открытым, так как «Сумерки» до Москвы не добрались по техническим причинам.

Многие европейские картины последнего времени пытаются заглянуть в

«Песни со второго этажа», режиссер Рой Андерсон

загробный мир. Хотя бы «Принцесса и воин» Тома Тиквера, другого лидера молодого немецкого кино (фильм не был включен в Панораму, но в это же самое время вышел в российский прокат). Его герои, взявшись за руки, в предрассветных сумерках прыгают с высоченной крыши. И, естественно, разбиваются. Но фильм не хочет кончаться: души погибших отделяются от тел и продолжают свой любовный диалог, заодно выясняя отношения с самими собой. Идиллический финал, подозрительно напоминающий апофеоз из «Соляриса» и «Красного» Кесьлёвского, происходит уже в ином мире. Герои мифа не умирают, а Тиквер творит миф.

Не хотят умирать и антигерои датской черной комедии «В Китае едят собак» режиссера Лассе Спанга. Серия ограблений банков, убийств и бандитских разборок с югославской мафией (показанной без тени политкорректности) завершается чудесной сценой, которой позавидовали бы Коэны с Тарантино. Эта сцена, впрочем, фрагментами вкрапляется в фильм почти в самом начале. Два похожих друг на друга джентльмена сидят в копенгагенском баре, мирно попивают, и от их имени ведется рассказ. Один только что вернулся из Лос-Анджелеса, был в командировке. И никто не заподозрит, что это вершители посмертных человеческих судеб, распоряжающиеся, кого отправлять на курорт в рай, а кого — на отсидку в ад.

Когда главные герои наконец перестреляют друг друга, их души попадут на этот торг. Мы даже увидим, как силуэт каждого отделится от лежащего на земле трупа и поднимется на ноги, чтобы предстать перед лицом Всевышнего. И тут окажется, что в небесном ведомстве такой же бардак, как и на этом свете. Куча бюрократических ошибок, нелепых случайностей и ровным счетом никакой справедливости. В отличие от романтика Тиквера, датчанин Лассе Спанг не верит в загробную гармонию. Зато — в противоположность тому же Тикверу — весьма гармонично выстраивает сюжет и образный ряд, держит жанр. Никакого провиденциализма и мессианства: похоже, что от них освободил датское кино и сам некогда грешивший «тарковщиной» Ларс фон Триер.

Здоровый цинизм и черный юмор — то, к чему стремятся европейцы, но чего, как правило, не могут достичь из-за разъедающей их проклятой рефлексии. На этом пути больше других преуспело британское кино. Оно наиболее органич-

но соединяет реализм и эксцентрику, проблемы и эмоции. Оно не боится ни сентиментальности, ни даже, в умеренных дозах, пафоса. Все это присутствует в англо-ирландской картине «В отрыв!» Джастина Керригана, представленной в рамках европейской панорамы. Хотя речь идет о наркотиках, на экране никто не корчится в ломке, не прыгает из окон, и проблемы, из-за которых страдают герои, это не «частное дело».

В конце 50-х англичане совершили первый прорыв к реализму и вывели на экран «рассерженных молодых людей». Им осточертело быть послушными членами общества, прозябать на тупой работе, а вечера проводить на кухнях с грязной посудой перед черно-белым телевизором. Один из тогдашних памятных фильмов назывался «В субботу вечером, в воскресенье утром», и его герои отрывались от будней с помощью секса и алкоголя. Со временем место алкоголя займут ЛСД и кокаин, но суть не изменится. Молодые люди так же будут страдать за прилавком в «Макдоналдсе» и так же ждать как манны небесной пятничного вечера (теперь уже двух — завоевание прогресса) и выходных дней. А британское кино будет рассказывать об этих людях еще более яростно и увлеченно, хотя и без прежнего гнева, который пронизывал полувековой давности ленты Карела Рейша и Линдсея Андерсона.

Другая категория фильмов, представленных в рамках Панорамы, вообще исключает человека из социального контекста. Эти фильмы целиком посвящены интимной сфере. Однако это не освобождает их создателей от тех же самых проблем идентификации стиля, которые подстерегают и социальную «новую волну», и неоромантизм, и черную комедию. Как правило, в целях идентификации мысленно берется (и держится как бы в скобках или за кадром) некий классический эталон, который, даже будучи отрицаем или подвергаем осмеянию, тем не менее остается образцом стиля. Таким эталоном (или антиэталоном) могут быть те же Бергман, Тарковский, Кесьлёвский, фон Триер etc.

Но бывает и иначе — как в фильме «Любовники Полярного круга» Хулио

«Принцесса и воин», режиссер Том Тиквер

Медема. Этого еще достаточно молодого испанского режиссера принято превозносить, говорить о его особом чувстве земли, природы, космоса. Даже по отношению к его предыдущим лентам это кажется преувеличением. Что касается последней работы... Когда-то такие фильмы производились исключительно в Индии или в Египте, ну еще иногда в Испании. Если они попадали в российский прокат, их дружно ругали за пошлость и обзывали салонными мелодрамами (тогда еще у нас не было понятия «мыльная опера»). Потом пришел Альмодовар и принялся иронически обыгрывать иберийские и латинские страсти, создав на их основе свой пряный аляповатый стиль. Эклектичный Альмодовар и стал для всего испанского кино эталоном стиля. Чтобы сломать этот стереотип,

надо предъявить более сильную режиссерскую индивидуальность. Медем таковой не является.

В «Любовниках Полярного круга» режиссер пытается вернуть чувствам серьезность, наделяя своих героев мистической способностью ощущать друг друга на расстоянии. Но прием оказывается чисто внешним, и столь же поверхностно он реализован. Когда светлое чувство испанских любовников несколько прокисает в атмосфере урбанистического стандарта, режиссер переносит действие в Финляндию, за Полярный круг, где много красивых пейзажей и где фильм благополучно финиширует на точке эстетического замерзания.

Раз уж о любви, то предпочтительнее ее итальянский вариант, так и названный незамысловато — «Любовь». Спасибо режиссеру Джанлуке Марии Тавареллихотя бы за то, что не последовал за героиней в Латинскую Америку, а сконцентрировал все действие в Старом Свете, на древней земле Италии, где герой и героиня героев на протяжении двадцати лет разлучаются, бегут друг от друга и снова возвращаются, сталкиваясь в финале фильма на встрече миллениума. Никакой мистики и межгалактических сигналов, зато грустно, смешно, нелепо, бестолково — как в жизни. Жизни, которая, впрочем, заключена в изящную художественную рамку времен позднего неореализма — отсюда и переклички «Любви» с «Семьей» и другими лентами Этторе Сколы.

Самой мощной картиной Панорамы стала «Пленница» Шанталь Акерман, представлявшая Бельгию и Францию. Недаром критики уподобили ее «Головокружению» Хичкока. Кроме того, это действительно европейский фильм в самом требовательном смысле слова.

Действие кинодрамы, снятой по мотивам романа Марселя Пруста, перенесено в современный Париж. Однако на самом деле оно происходит в абстрактном и герметичном пространстве страсти — страсти, которая истребляет саму себя и делает невозможным выход из любовного лабиринта. Герой следит за партнершей, ревнует и считает, что она лесбиянка, но уличить ни в чем не может. Героиня устала от подозрений, от этого бреда больного сознания. Летальный исход становится ее избавлением от плена.

Молодые актеры Станислас Мерхар и Сильви Тестю замечательно передают парадоксальную безысходность страсти, а режиссер находит ей рифму в тревожной атмосфере ночного Булонского леса, парижских улиц и приморских пейзажей. По-французски рациональный и элегантный, этот фильм в то же время — образец стилевого безумия, которое точно достигает своей цели. Цель же состоит в том, чтобы возбудить в зрителе не только ряд культурных ассоциаций, но и ощущение утраченного стиля.

Когда-то его называли большим стилем, и, возможно, квинтэссенцией этого несколько абстрактного понятия должна была стать полная экранизация Пруста, о которой мечтал в свое время Висконти. Кино Европы с тех славных пор утратило стилевую самодостаточность, рассыпалось, раскололось. Но и осколки его несут в себе опознавательный код европейской культуры. А это значит, что былая цельность может быть восстановлена.

ЛЮДМИЛА ДЖУЛАЙ

«Россия» — опыт открытости

ЕКАТЕРИНБУРГ-2000

«Быкобой», режиссер А.Балуев

Екатеринбургский парад неигрового кино «Россия» приехал принимать Элем Климов, возглавивший фестивальное жюри, и в этом была ощутима ностальгия по славным боевым временам пятнадцатилетней давности. Обязывала и близость знаменательных дат: новое столетие, тем более тысячелетие хотелось встретить не иначе как киношедеврами.

Может, поэтому и оказался таким строгим итоговый меморандум жюри: состояние кинопроцесса неудовлетворительно, сияющих вершин нет, новаторства недостает, киноязык архаичен, деревенская и церковная тематика избыточны и т.п.

Мне же да и, знаю, многим другим участникам фестиваля конкурсная программа показалась совсем «не хилой», как выразился режиссер Анатолий Балуев из Екатеринбурга. А когда он сам получал из рук Климова Гран-при фестиваля, я порадовалась этому действительно революционному решению жюри, к тому же принятому, что особо подчеркивалось, единогласно.

На мой взгляд, совсем никудышнего, неинтересного, не вызывающего споров или размышлений кино в конкурсе не было. Во внеконкурсных молодежных программах ВГИКа и Высших курсов было интересно практически все. А мудрейшая антология «Кинолетопись России» (руководитель проекта А.Шемякин), в которую вошли фильмы почти всех периодов отечественного документального кино — от «Балтийского флота» фабрики А.Ханжонкова 1913 года и работ Ерофеева, Вертова, Копалина, Посельского и многих других до картин перестроечных 80-х, — превзошла ожидания. Впечатляет сам реальный объем запечатленного российской документалистикой исторического времени. «Кинолетопись» с новой силой доказала, что документальный фильм обретает высшую ценность прежде всего как неоспоримое и выразительное свидетельство времени.

Приз Красногорского киноархива (ЦГАКФД), одного из организаторов этой программы, учрежденный за работу режиссера с кинохроникой, получил Андрей Осипов, автор фильма «Et cetera». Старую хронику он использует даже не как архивист, а как археолог, проникающий — слой за слоем — в кинолетопись отечественных войн.

В «Старом альбоме» Андрея Шипулина — фотографии начала прошлого века, с которых смотрят участники и герои первой мировой войны и, кажется, что-то хотят сказать нам, о чем-то предупредить. За этим нераслышанным по сию пору автор и отправляется в историю.

«Старый альбом», режиссер А.Шипулин

«Щепки», режиссер С.Стасенко

Даже одночастевка «Ретро» Эллы Давлетшиной из Новосибирска — много больше, чем простая ностальгическая зарисовка, хотя всего-то и показана в ней — танцплощадка для пожилых, которые танцуют под звуки своих любимых старинных шлягеров.

Документально запечатленное время словно само собой становится содержательным. Когда в декларации жюри видишь такие претензии к сегодняшней кинодокументалистике, как отсутствие «острых» фильмов, «будь то сатирические, общественно-публицистические, политические, антивоенные...», хочется уточнить, что остроты не хватает прежде всего картинам о современности — она как будто отдана на откуп телевидению с его гибкой и верхоглядной оборотистостью, а то и конъюнктурной лукавостью. Видимо, какой-то комплекс исторической вины мешает подлинной документалистике клевать на манки бесконечно сменяющихся «видимостей» — перемен, реформ, личностей. Так что со злободневностью сейчас, действительно, туговато. А в итоге ускользает то самое подлинное историческое время, которое и привлекает в лучших фестивальных работах.

Изменить эту ситуацию пытаются немногие авторы-хроникеры — молодая Светлана Стасенко в репортаже о московских беспризорниках «Щепки», зоркий и потому не очень сентиментальный Владимир Ярмошенко в очерке о госпитале для ветеранов всех войн «Победители». Пожалуй, я отнесла бы к категории остросовременных очень важную сейчас для воюющего северокавказского региона, да и не только для него, ленту Султана Цориева «Дом у старой церкви», герои которой, восьмидесятилетние супруги, обладают ценным даром «жить вперед» — воспитывать детей, опекать внуков, терпеливо и много трудиться, возделывая огород на склоне горы. Он осетин, она русская, они счастливы. В этой ленте и политический смысл, и общественная польза, и даже антивоенный пафос, пусть не очень громкий. Но что тогда есть «острота»? Обязательно ли она выражается в репортажной форме и проявляется лишь в актуальной тематике?

Антивоенное кино делает Андрей Осипов. Общественно-публицистическое — Дмитрий Луньков в «Фильме о фильме», в киновозвращении к своим героиням из «Куриловских калачей» через тридцать лет. «Не догоню!..» — говорит почти каждая из них, слепенько вглядываясь в приехавшего седого человека, не узнавая в нем молодого кудрявого телережиссера, которому они, тогда еще вполне цветущие женщины, доверительно рассказывали о трудовом фронте на

саратовской пашне. И никак не догнать луньковским старухам, и самому режиссеру, и мне, зрителю, не понять, за что их, «отработанных», кинули и государство, и общество. Вот где боль! И это ли не общественно-публицистический фильм?

Ах, да, архаический язык и немудреные монтажные переброски из одного времени в другое... Но я не случайно упоминала антологию «Кинолетопись России», каждый фильм которой ценен еще и тем, что отражает особенности киноязыка своей эпохи. Луньков говорит на внятном и общедоступном киноязыке, хотя многие помнят, что в конце 60-х он слыл не менее крутым авангардистом

«Дом у старой церкви», режиссер С.Цориев

«Попы», режиссеры В.Залотуха, Л.Уланова

(без употребления, конечно, этого термина), чем ныне, например, Сергей Лозница, получивший приз за короткий метр. В кадрах его «Полустанка» бедноватые, утомленные, простые люди сморились в ожидании поезда на вокзальных лавках, похрапывают и посапывают в сонном хоре под аккомпанемент назойливо жужжащей мухи. Давно спят на полустанке или проспали свои жизни? Ассоциации известны, и они под рукой. За тридцать минут просмотра зритель может напридумывать много, но публицистикой фильм никак не назовешь... Или, может быть, эпатажный «Мой дом» Андрея Зайцева публицистика? Ведь если вы на улице поспешно отводите взгляд от граждан, справляющих малую нужду, то молодой режиссер не позволит вам уклониться от длительного и подробного разглядывания этого процесса.

Пожалуй, справедлив упрек жюри в том, что «деревенских» фильмов в программе действительно оказалось много. Поток спонтанный, никак не регулируемый, стало быть, есть больная проблема. Переизбыток религиозных картин также очевиден, хотя объясняется, видимо, недавним празднованием 2000-летия христианства. Но не все в программе фестиваля было отчетом к юбилею — все-таки в каждом случае своя авторская интонация, неповторимые герои. «Попы» Валерия Залотухи и Людмилы Улановой и «Рождество 2000» дебютанта Александра Майорова свидетельствуют о вполне индивидуальном, авторском освоении темы. А уж в «Неоставленных» Бориса Лизнева церковь и деревня — понятия неразделимые, можно сказать, единое мистическое целое. Это по-особому просветленная художественно-документальная притча о бывшей колхозной деревеньке, выживающей святой верой в то, что находится под «личным присмотром» самого архангела Михаила.

«Неоставленные» отмечены за лучшую операторскую работу (Лизнев был и оператором), фильму дали именную премию документалиста Григория Денисенко, приз за утверждение принципов гуманизма, социальные и нравственные ценности. Словом, не оставили. Хотя мог бы быть и приз за полный метр.

Жаль, конечно, что хроникально-летописная традиция прервалась или отошла на периферию. Однако в лучших своих проявлениях документальное кино все еще не разучилось работать с временем и открывать в конкретных его мгновениях перспективу вечности. В таджикской ленте Фархота Абдуллаева возвращаются на родную землю согнанные с нее гражданской войной люди. Налаживают жизнь, строятся, перемогаются в бедности и... наслаждаются каждым ми-

гом покоя и мира. Вроде бы и поживее можно возводить стены, поскорее нужна крыша для семьи, но каждый кирпич, словно обласканный, кладется со счастливой медлительностью. И дело не в знойном солнце, под которым работают строители, и не в каком-то особом национальном менталитете, а в ценностном опыте, полученном за годы изгнания... Название этого фильма «Возвращение» — ключевое слово для всей фестивальной программы.

Ключевое оно и для автора победившего в конкурсе Анатолия Балуева. Тот, кто помнит ленту «Мы были дымом», может считать «Быкобой» ее продолжением, сложенным из поразительных портретов и микрофресок, из тонких наблюдений за человеческими отношениями, из нежности и бесконечной любви автора к своим героям и малой родине. Тем более что и снимался фильм в том же коми-пермяцком селе Кочево, откуда родом и сам режиссер, и его герой Андрей

Гагарин, недавно ставший горожанином, а теперь приехавший погостить в родные места. Быкобой — это старинный коми-пермяцкий ритуал, во время которого люди приносят животное в жертву богам и просят простить их за то, что для выживания им нужна чужая жизнь. Участвует в фольклорном празднике и Андрей Гагарин. Когда-то он создал местный национальный ансамбль песни и пляски, известный далеко за пределами «пармы-тайги», его любят за искренний и дружеский нрав, за доброту и простоту, и гость он здесь долгожданный. Если удастся увидеть фильм, то обратите внимание, как, радуясь друг другу, здороваются на этой земле люди. Они уже издали распахивают навстречу руки и взмахивают ими, словно крыльями. Так взлетают большие птицы...

«Месиво», режиссер И.Волошин

«Неоставленные», режиссер Б.Лизнев

Екатеринбургские режиссеры продолжают разрабатывать жанр «гиперреалистического» портрета, в котором те или иные качества героя форсируются и становятся особым кодом раскрытия характера персонажа. Ведущий в этом жанре, безусловно, Владислав Тарик. Его новый фильм «Меломан», юный герой которого увлечен театром и не пропускает ни одного спектакля — оперного или балетного, утреннего или вечернего, — вызывает ассоциации с «Человеком дождя» Барри Левинсона. Но то ли слишком незрел внутренний мир этого аутичного подростка, то ли режиссер не сумел разгадать причины реальной жизни, мальчик воспринимается просто как курьезный субъект.

Как лучший дебют отмечена сделанная тоже в Екатеринбурге «Моя прекрасная леди» Марины Чувайловой. Правда, если учесть, что достойных дебютных лент в конкурсе было немало, решение жюри может показаться слегка популистским. Дело в том, что бал в этой картине правит не столько режиссер, сколько весьма энергичная как на экране, так и в жизни героиня фильма, бывшая учительница, экстравагантная поклонница Аллы Пугачевой и подражательница Фроси Бурлаковой из старого фильма «Приходите завтра». Фестивальные зрители с удовольствием посмотрели и этот неигровой римейк, и сопутствующее ему шоу в фестивальном кинозале, устроенное героиней и «группой поддержки».

Успехом у зрителей пользовалась и лента вгиковского дипломника Игоря Волошина «Месиво» — о наркоманах, делающих попытку вырваться из болезни. Героя фильма автор снимал полтора года — в моменты ремиссии, ломок,

срывов. Его убедительное документальное свидетельство, не упускающее даже самые неприглядные и невыносимые подробности, тем не менее обладает терапевтическим, я бы сказала, воздействием, несмотря на сбивчивый клиповый монтаж и прочие молодежные приколы. Именно благодаря яркому художественному языку и может произойти идентификация молодого зрителя с молодым героем.

Специальный приз жюри «За открытие жанра русского сюрреализма в документальном кино» получила Светлана Быченко, автор забавного историко-сказочного памфлета «Побег слонов из России». Одаренный режиссер-документалист («Метаморфозы», «Полина») в данном случае избирает игровую стилистику в интерпретации отечественной истории, пользуется заразительной ироничной интонацией полубыли-полуанекдота. Россия родина слонов? Оказывается, есть в кинохронике тому удивительные доказательства.

Фестиваль не остался равнодушен и к конкретному гуманизму «Патетической симфонии» Владимира Тюлькина и «Дня рождения» Аркадия Когана.

Картина алмаатинца В.Тюлькина развивает одну из сюжетных линий его известной «Амбивалентности»: та же тема человеческого одиночества, правда, рассмотренная от обратного — героиня фильма содержит в своем приюте с полсотни собак и в заботе о них находит свое спасение. Дирекция фестиваля сделала режиссеру официальное предложение работать в Екатеринбурге, а добросердечные зрители фильма организовали сбор пожертвований для его героини.

А.Коган снял картину о женщине, которая удочерила больную СПИДом девочку и с неимоверной энергией борется за ее жизнь. Эта лента тоже сделана так, что может помочь своим героям в поиске необходимых для лечения средств, то есть может принести конкретную помощь. В этом смысле «День рождения» очень западный фильм, хотя и российского психологизма, и загадок «русской души» в нем хватает.

Екатеринбург-2000 зафиксировал реальное и вовсе не безнадежное самочувствие отечественного документального кино. При всех своих достижениях в последние годы оно явно переживало болезненную замкнутость и некую отрешенность от реального времени, которое шло своим, не связанным впрямую с документальной образностью чередом. Возможно, говорить о преодолении драматического для документалистики дисбаланса в отношениях со временем еще рано. Но очевидно, что новая неигровая программа фиксирует поворот к подлинному документализму, усилие, направленное на преодоление герметизма, готовность к прямому контакту со временем, а значит, и со зрителем.

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Демонтаж

«Временной код», режиссер Майк Фиггис

Композитор, музыкант, сценарист, актер, кино- и театральный режиссер Майк Фиггис снял свой десятый фильм в пятницу 19 ноября 1999 года. Фильм получил название «Временной код». События его разворачиваются вокруг офиса независимой голливудской студии «Красная форель». В них вовлечены уставший от жизни продюсер Алекс, решившая расстаться с ним жена Эмма, его любовница Роуз и ее стареющая любовница Лора, которая шпионит за своей юной подругой при помощи вложенного в ее сумочку микрофона. Кроме основных персонажей есть еще масса второстепенных: видеоартистка из Германии со своим бойфрендом-музыкантом; массажист, непрерывно занятый оздоровлением студийного персонала; охранник и доброжелательная дама из секретариата, кинорежиссер-наркоман, автор знаменитого фильма «Дедушка»; актриса, так и не ставшая любовницей жены продюсера Алекса; наконец, сотрудники студии... Всего двадцать семь действующих лиц. Их броуновское движение темперируется толчками землетрясения и приводит к трагической развязке. Лора убивает Алекса, любовника своей любовницы. Циничная немецкая кинематографистка в упор снимает последние минуты Алекса на видеокамеру. Распростертый на полу Алекс успевает поговорить по телефону со своей женой, выслушать ее выстраданное признание в любви, предложить ей поужинать вместе в ресторане и затем затихнуть — с мобильным телефоном в руке. Убившая Алекса Лора уходит прочь от «Красной форели» — в полном беспамятстве. Не ведающая о кончине Алекса Эмма тоже бредет в неизвестном направлении, погруженная в свои переживания...

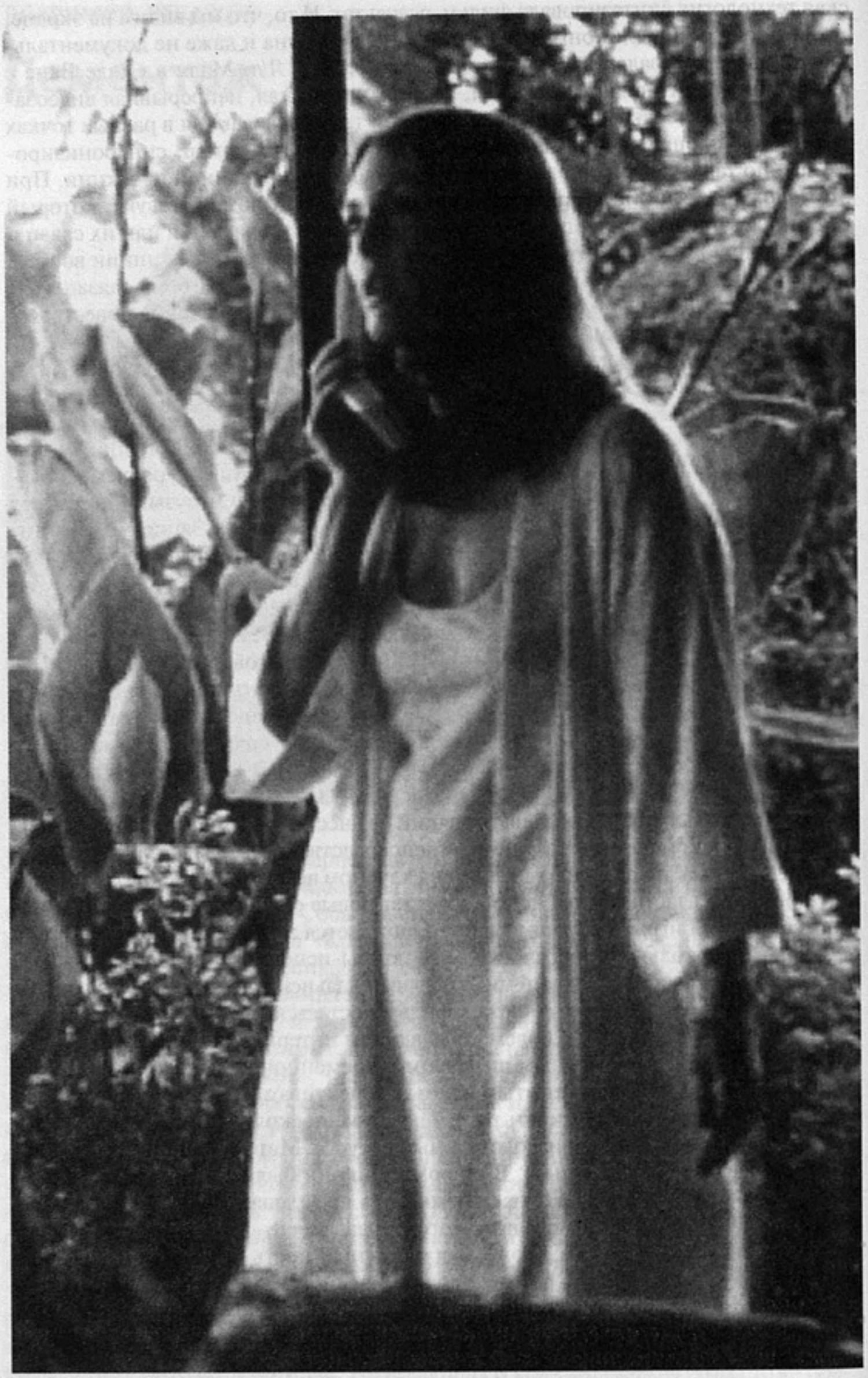
Есть такое ощущение, что все это мы видим не в первый раз, но зрелище тем не менее захватывает, поскольку дано в виде параллельного действия, разворачивающегося сразу на четырех экранах — как на мониторах внешнего наблюдения. Информация предлагается, так сказать, в сыром виде, а сюжет считывается в результате суммирования, производимого зрителем под неустанным режиссерским контролем. Сценария, как утверждает Фиггис, не существовало в принципе, была лишь общая схема, на основе которой импровизировали актеры. Пятнадцатый вариант их импровизации дал материал, из которого автор-

ская технология синтезировала фильм-результат. И то, что мы видим на экране, есть отнюдь не традиционная художественная картина и даже не документальная хроника театрального действия (как то было у Луи Маля в «Дяде Ване с 42-й улицы»). Это технологическая, несмонтированная, непрерывная видеозапись работы актерской труппы над заданной темой, сделанная в разных точках съемочной площадки при помощи четырех цифровых камер, синхронизированная по тайм-коду и затем запущенная в виде полиэкранной проекции. При этом сюжетная линия выстроена исключительно при помощи звука, который всякий раз акцентирует один из сегментов общего изображения или их связи и ведет зрителя по лабиринту происходящего. Точнее, сюжета как линии вообще нет, как нет и монтажа. Есть отдельные визуальные точки, которые связаны одна с другой аудиально. Майк Фиггис опробовал такое пунктирное повествование в своей предыдущей картине «Потеря сексуальной невинности» (1999), но еще без помощи звука, собирая сюжет в виде коротких планов, идущих через частые затемнения.

В последнем его фильме визуальность непрерывна, она словно превращена в карту, а нить сюжета проложена звуком, как маршрут на ней. Именно звук извлекает из изображения необходимый смысл. Манипулируя его уровнем, добавляя в его основную палитру дополнительные слои шумов и музыки, режиссер интерпретирует визуальный поток, задает ему содержание. Записанные дигитально, звук и изображение оказываются не только автономными, но и полностью уравненными в правах. А смикшированный из таких элементов аудиовизуальный объект получает качества, делающие его неизмеримо более пластичным, нежели обычный целлулоидный фильм. Как следствие режиссер получает в свои руки не оригинал произведения, а его матрицу или, по словам Фиггиса, партитуру. То есть превращается в композитора, чтобы затем стать еще и исполнителем собственного сочинения. Сделав одну модельную версию для проката в виде DV-диска, он устраивает живые исполнения своего сочинения, каждый раз варьируя его в согласии с реакцией аудитории. Эффект реальности, в ловушку которого кино ловит свою публику, больше нет нужды планировать раз и навсегда заранее. Его можно воссоздавать всякий раз несколько иначе, идеально приспосабливая к конкретной ситуации — непосредственно управляя зрителем, так же как это делает ди-джей или ви-джей на клубном выступлении. Мечта кинематографистов о власти над публикой обретает новые очертания, но при этом меняются условия игры: умирает режиссер, рождается автор-исполнитель и вслед за ним — пока только теоретически — соавторы-исполнители, монтаж превращается в миксаж, оригинальный микс получает дальнейшую жизнь внутри спектра последующих ремиксов. А сюжет фильма остается предварительной темой для вариаций — смысловым полем, ожидающим интерпретационной игры.

Не будучи художественным шедевром, «Временной код» должен попасть в историю кино благодаря открытым в нем перспективам. Одна из них в том, что жизнь не должна больше умирать ради искусства, поскольку искусство перестает нарезать из нее свой «производственный ресурс». Материал и интерпретация теперь разведены максимально. В старом кино они были, напротив, намертво соединены. Объем материала волей режиссера превращался в абстрактную линию сюжета. Хотя до конца сделать этого не удавалось — искусство, к счастью, не политическая программа. Сюжетная однолинейность была для кино недостаточной, и уже у Гриффита возник параллельный монтаж. Но однонаправленная причинно-следственная структура изложения (если не событий, то смысла) была правилом, и техника визуального монтажа, сложившись в 20-е, связала каузальность и однолинейность в неделимое целое. Материал жизни подготавливался (или полностью симулировался) под серию движущихся картинок, внутри которой получал свой единственный смысл. Кинопроизводство было жестко идеологичным — под стать эпохе.

Пришедший в кино звук создателями монтажных фильмов был воспринят как прямая угроза. Он тормозил монтаж, наделял отдельный план собственной жизнью, снижал концентрацию «послания». Отдельные эпизоды стали разрастаться во вставные сюжеты, а общая фабула — делиться на расходящиеся и сходящиеся вместе линии. Затем мутировала камера — сначала в «камеру-стиль», а позже и в камеру Кассаветеса — техническая и художественная эволюция протекали в удивительном параллелизме. В послевоенном авторском кино матери-



«Магнолия», режиссер Пол Томас Андерсон

ал наделяется все большей ценностью, размывая сюжет, превращая простоту линейной геометрии в архитектурную сложность. Однако лишь в 90-е разрозненные тенденции обретают вид предсмертной страсти, охватившей кино. Манипуляция элементами традиционного киноряда, превратившимися в сюжетные штампы, использование грязных фактур и ненормативного материала, временна́я и сюжетная инверсия с легкой руки Тарантино становятся всеобщим увлечением. И почти сразу игра на понижение кодифицируется в жесткой системе правил — в форме «Догмы». Но правилам всерьез никто не следует, поскольку сами они являются вдохновляющим примером интерпретации старых

канонов и манифестов, моделью новой технологии субъективного микширования и экологически корректного отношения к материалу.

И вот тут, одна за другой, выходят две картины: «Магнолия» Пола Томаса Андерсона и «Временной код» Майка Фиггиса. Обе они сразу же получают статус «кино XXI века» — досрочно и почти справедливо — и обе предъявляют ту историческую (а также географическую, поскольку действие в обоих фильмах происходит в Голливуде и окрестностях) точку, в которой смерть кино и его возрождение существуют одновременно.

Сюжет у Андерсона рассыпается множеством линий, которые режиссер сплетает с поистине фантастической изобретательностью. Однако реальную связность картине сообщает не внутренняя интрига, а концептуальный метаприем. Чрезмерность материала, последним усилием удерживаемого зрителем в поле восприятия, соединяется идеей о логике случайных совпадений, которую режиссер облекает в образ некоей природно-метеорологической закономерности. Ритм осадков, удвоенный сводками погоды, сводит вместе все сюжетные линии в феерический момент совпадения закона и абсолютной случайности — когда разражается невероятный дождь из лягушек. У Фиггиса все происходит сходным образом, только вместо причуд небесных осадков фигурируют подземные толчки, существующие так же в заданном ритме. Не небо, а земля, не метеорология, а геология плюс технология. Все случайности отданы жизни и материалу, закон действует лишь в царстве интерпретации. Он же — правило игры, заданное автором и воплощенное возможностями цифровой техники.

Во «Временном коде» нет такой точки, где бы случайность могла совпасть с законом, поэтому здесь не может быть чудес и нет нужды в счастливых концовках. Правила Фиггиса трансцендентны его материалу. У Андерсона же концептуальная логика по-старому миметична, ищет оправдания в природной данности — в том, что так *действительно* случается, по крайней мере, может быть. Режиссерская субъективность находится на грани — но грани правдоподобия. Творческая воля, словно пугаясь собственной необусловленности, обращается естественным ходом происходящего. Так же как неестественность страха и порока действующих лиц «натурализуется» силой любви. «Магнолия» — настоящий монумент художественному гуманизму прошедшего века. Актеры мастерски отыгрывают сильные чувства, а человеколюбивые мотивации режиссера сливаются с мудростью самой природы, превращая локальный фрагмент существования в вагнерианскую фреску космического бытия. Однако разнообразие материала столь велико, что его уникальность превращается в оказиональность, становится добросовестно отработанным спектром случаев. И демонстрируемая на экране жизнь лучше уложилась бы в жанр нейтрального этнографического исследования, в рамках которого и актерское мастерство, и авторская тенденция просто неуместны.

Оторваться от происходящего в «Магнолии» невозможно, но смотреть все это невыносимо. «Временной код» смотреть тоже сложно, но сложность эта — другого рода, она проистекает не из порядковой множественности, а от стереоскопии взгляда. В свое время сложно было смотреть и «Расёмон» Куросавы, а совсем еще недавно голова шла кругом от эпизода передачи денег в тарантиновской «Джеки Браун». Фиггис, можно сказать, делает поблажку зрителю, поскольку его стереоскопия перестает быть художественной условностью. Она нормализуется технологически: четыре ракурса — четыре экрана. И отдельно — авторская версия прочтения.

Фильм Фиггиса дает возможность заново оценить соотношение искусства и технологии в цикле кинопроизводства. Цифровая съемка и монтаж превращают в естественные многие вещи, которые прежде были плодом чисто творческого усилия, художественной изобретательности. Искусство по-своему делает то, что в будущем станет только делом техники. И в конце концов техника сменяет искусство, подобно тому как автоматизация оптимизирует производство, основанное на ручном труде. Скорее всего, цифровое видео заменит-таки старое целлулоидное кино. Правда, это вряд ли уничтожит профессию режиссера. Просто вернет ему роль свободного художника, которого не будут связывать общественные стандарты и законы большой индустрии. У него будут другие проблемы.

M E D I A

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

Але, народ!

В этом году телевизионной программе Геннадия Заволокина «Играй, гармонь любимая!» набежал юбилей — теледетищу главного гармониста России стукнуло пятнадцать лет. Цифра сама по себе вроде бы совсем скромная, но поскольку речь идет о телевидении, то там, как нетрудно заметить, время долгожительства в эфире исчисляется по своей особой шкале.

И в самом деле, продержаться в эфире полтора десятка лет да еще в режиме еженедельного выпуска — это, прямо скажем, совсем не пустячок. Особенно если учесть, что указанный телерекорд имел место не в какой-нибудь смертельно истерзанной стабильностью Голландии, а в стране, в которой за эти годы все сто раз перевернулось вверх тормашками и успело пронестись убойным ураганом по крайней мере уже несколько исторических эпох.

Впрочем, для того чтобы по-настоящему почувствовать незаурядность помянутой юбилейной даты, достаточно будет просто вспомнить, что из программ-сверстниц, зачатых вместе с заволокинской гармониадой еще на заре перестроечных времен, до наших светлых дней, кажется, не сумела дотянуть почти ни одна из них. На драматических зигзагах нашей наиновейшей российской истории потерялись, рухнули и, пожалуй, уже и вчистую подзабылись даже самые забойные перестроечные телехиты, коим, казалось бы, суждена была долгая и лучезарная жизнь.

А вот такая по виду незатейливо простодушная телепрограмма про гармошку и вполне неуклюжие пляски каких-то задастых теток выдержала долгий марафон. Жила себе поживала да еще добра наживала. Малюсенькая когда-то авторская группа, запустившая программу на орбиту, стала ныне Всероссийским центром «Играй, гармонь». Центр выпускает замечательные видео и аудиокассеты с записью народной музыки, сберегая и неутомимо пропагандируя лучшие творения фольклорной культуры. И вот уже второй год заволокинский Центр издает еще и замечательный одноименный журнал — веселый, красивый, умный. И еще на счету у Заволокина аж две Государственные премии за программу — рекорд, который не скоро кто-нибудь побьет...

И все это при том, что «Играй, гармонь любимая!» никогда не модничала и не угодничала, не прогибалась ни перед властью, ни перед телевизионными начальниками. И что по нашим временам совсем почти не бывает — не заискивала перед своим зрителем.

Как же тогда удалось совершить немыслимое и невозможное?

Мне уже приходилось на страницах «ИК» отвечать на этот вопрос и разгадывать загадку необычного феномена[1]. Боюсь, однако, до главного докопаться пока не удалось.

[1] См.: Фомин В. «Гармонист, гармонист, веселая хватка!» — «Искусство кино», 1998, № 1. — *Прим. ред.*

А сама загадка кажется тем более удивительной, что «Играй, гармонь...» чуть ли не единственная программа на всех центральных каналах, изготовленная не в Москве и Санкт-Петербурге, а в регионе. Геннадий Заволокин, выйдя на всероссийский экран, не изменил новосибирской прописке и по-прежнему работает в своем родном городе. И поскольку и в самом деле Москва не верит не только слезам, но многому чему еще, то каким же образом региональщику-сибиряку удалось так долго владычествовать на Первом канале?

«Играй, гармонь любимая!»

«Любо, братцы, любо, любо, братцы, жить!»

Горят байкальские леса...

Горят, наверное, уже не первый день, а может, уже и не одну неделю. Весь горизонт над изумрудным чудо-озером затянут безобразной сизой мглой.

К берегу причаливает пароходик, по ловко сброшенному трапу на байкальский берег быстро спускаются люди. Они почему-то приплясывают и пританцовывают на ходу. Да и судя по праздничным нарядам, это отнюдь не пожарные. Вовсю наяривает гармошка. Обретя же земную твердь, нарядная толпа пускается в неистовый пляс.

А байкальская тайга горит себе да горит. Полыхают заповедные кедровники, дым зловещими клубами вьется чуть ли не над головами, но упертые плясуны не сдаются — знай себе выделывают ногами черт-те что, а уж какие рулады выводит удалой гармонист — не передать словами...

Что это? Как воспринимать, квалифицировать подобные картинки? Совсем уж наш народ ополоумел, что ли? Или окончательно махнул рукой на проклятую жизнь, следуя известному афоризму «А гори оно все синим пламенем»? Или, может, просто-напросто перепились вдупель?

Все версии — мимо. То Геннадий Заволокин снимает «байкальский» выпуск своей фирменной программы-путешественницы. И глядя на развеселые переплясы на фоне зловещего пожарища, вдруг ловишь себя на мысли, что в этом случайном, роковом совпадении праздника и жизненного кошмара словно специально, для пущей наглядности запечатлелась сама модель функционирования народной культуры как таковой. Эту культуру и у нас как-то уж слишком рано и поспешно поторопились записать в разряд чисто музейных реликтов. Между тем «покойничек»-то жив-живехонек! И хотя общая тенденция вроде бы действительно идет к тому, что мировой фольклорный оркестр играет все тише, похоже, что вопреки всему полностью он не умолкнет никогда.

Не умолкнет никогда, потому что в отличие от «ученого» искусства традиционная народная художественная культура по всем своим основным парамет-

рам совершенно другая. И как бы профессиональное искусство ни изощрялось, на какие изумительные высоты ни поднималось, оно все равно не сможет дать аудитории то, что в избытке дает традиционное народное искусство.

В «ученом» искусстве на первом месте стоит и превыше всего ценится индивидуально-личностная точка зрения художника. А вся народная культура держится на том, что в ее основе лежит общепринятый взгляд на мир, общие для всех ценности, общие для всех чувства.

В «ученом» искусстве главный бог — новизна, оригинальность, испепеляющее желание непременно ввернуть нечто такое, чего до сих пор еще не бывало. Народная художественная культура на эту новизну плевать хотела, хотя и не чурается ее. Тут ценится как раз нечто неизменное, вековечное, те самые первоосновы бытия, что не меняются с момента сотворения мира. Традиция — вот бог и главная ценность фольклорной эстетики.

И, наконец, самое для нас сейчас важное отличие — отношение к действительности. Фольклорная эстетика избегает прямого бытового правдоподобия, прямолинейного копирования реальности. В народной сказке, песне, эпическом сказании, театрализованном обряде действительность дерзко, радикально преображается средствами фантастики, гротеска, художественной идеализации. Любая жизненная ситуация, вполне обыденная коллизия, человеческая фигура, уж коль скоро они попали в орбиту фольклорной музы, неузнаваемо расцвечиваются, обостряются и трансформируются в нечто подчас почти неузнаваемое.

Зачем, во имя чего это делается?

Главный козырь народной эстетики — безусловная победа добра, непременное торжество светлого начала, восстановление нарушенной гармонии жизни. Народная художественная культура не избегала печальных, подчас жутких реалий действительности. Но стихия печального, страшного, трагического должна была быть непременно укрощена и преодолена. В линии орнамента, в народной глиняной игрушке, волшебной сказке, гармонном наигрыше все злое, темное, несчастное должно быть переплавлено в жизнеутверждающий мажор, выплакано и побеждено тональностью света и надежды. Именно светоносность («световую природу прекрасного») в качестве главной особенности фольклорной эстетики называет А.Синявский[2].

Для особо сомневающихся приведу пример перековки и переплавки драматичного, даже кроваво-кошмарного материала действительности в оптимистическое лучезарье — народную песенку из времен гражданской войны:

Как на грозный Терек
Выгнали казаки,
Выгнали казаки
Сорок тысяч лошадей.
И покрылось поле,
И покрылся берег
Сотнями порубленных,
Пострелянных людей.

А дальше что, надеюсь, помните?

Любо, братцы, любо,
Любо, братцы, жить...

Что это — бред? Абсолютная нестыковка одного с другим? Полная наплевательство на порубленных, пострелянных?

Да нет, конечно! Это принципиальная установка фольклорной музы на мажорность, высветление, праздничность, это ее неискоренимое и ни при каких обстоятельствах непобедимое жизнелюбие.

Более того, в отличие от того же «ученого» искусства народная культура вся базировалась не на следовании, а на противостоянии реальности. Она не стеснялась дарить своей аудитории именно то, чего в самой действительности для простого народа всегда было маловато, — надежду.

Вот почему заснятые Геннадием Заволокиным веселые пляски на фоне зловещего байкальского пожарища — это никакая не дикость, а наглядно запечат-

[2] Синявский А. Иван-дурак. М., 2001.

ленная формула народной культуры в ее вечном и нескончаемом поединке с трагической российской действительностью. Мастера народной культуры не глухие и не слепые. Им наверняка ведомы все язвы и роковые проблемы нашего горемычного бытия. Да и по самому своему социальному статусу они находятся по отношению ко всем злосчастиям не то что ближе, но испытывают их в полной мере, как и весь простой российский люд. Но при всем при этом, следуя неписаным законам народной этики и народной эстетики, никогда не позволят себе превратить творческий акт в расцарапывание и без того незаживающих ран, в нагнетание суицидно-висельных настроений, эффектную демонстрацию невротических припадков и душераздирающих истерик.

Горькое, печальное, трагическое в той или иной дозе, безусловно, может входить в палитру фольклорной эстетики, но народная культура все равно ориентирована прежде всего на то, чтобы поддержать человека, а не бить его под коленки в ситуации, когда ему и без того трудно устоять на ногах. Вот почему эта культура всегда будет жива, востребована, необходима. И более того, чем печальнее и драматичнее будет складываться ход жизненных процессов, чем туже будет стягиваться петля безнадежности, тем выше окажется спрос на все сказочное, утешительное, светоносное.

Успешно преодоленный пятнадцатилетний телемарафон заволокинской гармониады именно эту закономерность и подтверждает.

«Поле чудес»

Хотели как лучше...

Благостно вздыхая и тихо радуясь удачливости и долгожительству заволокинского теледетища, невольно впадаешь в эдакую сладкую мечтательность: а почему бы нашему телевидению не растиражировать столь положительный опыт?

Ведь уж если эта незатейливо простодушная программа так замечательно держится, благодаря тому что припадает к родникам фольклорного творчества, то какая же адская силища появится у нашего ТВ в целом, когда оно отправит к волшебно-целительному источнику караван прочих своих программ!

Ох, уж эти наши светлые мечтания!..

Не успеешь погрезить об улучшении какого-нибудь дела, о хоть какой-либо осмысленности и целесообразности в нашем раскардашенном российском житье-бытье, как светлые романтические видения тут же и начинают сбываться. Только одна беда — сбываются они с точностью до наоборот. Согласно все той же заколдованной формуле: было фигово, стало кошмарно... В общем, все как в мудрых народных присловьях: «Как бы ведали да знали, что нас живьем закопали...», «Не туда несено, да тут уронено», «Ждала сова галку, а выждала палку», «Шел в баню на ногах, а из бани — на дровнях».

Вот так и с фольклоризацией телевидения. Она сбывается! Полным ходом. На наших глазах. Повально накрывая все каналы подряд, словно эпидемия гриппа. Даже слегка чопорная «Культура» и та не устояла перед массовым поветрием теленародничества, заведя у себя на канале «Блеф-клуб», где известные деятели театра, эстрады, кино с упоением дурят друг друга, соревнуясь в жанре типичной фольклорной небылицы.

Но сначала об ударниках-первопроходцах, о тех, кто вздымает волну и шествует впереди всех.

Повально торопливое братание телемузы с фольклором разворачивается одновременно сразу на нескольких уровнях. Первый, самый простенький, но зато очевидный пример телефольклорного соития — элементарная «прихватизация» того или иного жанра фольклорной орбиты. Назову хотя бы «Эх, Семеновну!», целиком построенную на народной частушке. Можно вспомнить и телеклуб «Белый попугай», в котором популярные артисты травят анекдоты, эксплуатируя едва ли не самый ходовой и ударный жанр современного фольклора. Похоже, «Попугай» не пережил ухода первых ведущих — Юрия Никулина и Григория Горина. Но гордый анекдотный стяг не выпал из крепких рук, более того, ОРТ клонировал его, запустив в эфир телелубок М.Евдокимова «С легким паром!».

Еще один образчик подобного же уровня телефольклоризма успешно демонстрирует НТВ, приютившее программу «В нашу гавань заходили корабли»[3], тоже целиком построенную на фольклорном материале. Гвоздь программы — «гаванская» песня из океана дворово-лагерного вокального творчества. Если вам до сих пор не посчастливилось услышать «Мурку», «Цыц, вы, шкеты, под вагоном», «Ты ходишь пьяная и очень бледная», «В далеком Лондоне погасли огоньки», «Я был батальонный разведчик», «Мой фрегат давно уже на рейде» и иные дивные творения придворовой музы, то милости просим в «Нашу гавань». Тут вас за какой-нибудь час быстренько и фундаментально просветят по части познаний российско-одесского мелоса. И сделают это не какие-нибудь жалкие самодеятельные неумехи и случайные личности с биографией рецидивистов, а опять-таки титулованные, даже именитые деятели литературы, эстрады, кино от Э.Успенского и И.Бортника до знаменитого адвоката Е.Резника, божественной Т.Гвердцители и даже артистов из самого Большого театра.

Но незатейливой экранизацией, прямым вовлечением в телевизионную орбиту тех или иных пластов народной культуры дело, конечно же, не заканчивается. Нынешнему ТВ вполне ведомы и более тонкие и деликатные способы извлечения желанных богатств из фольклорных кладовых.

Так исподволь, не шибко афишируя источник заимствования, все каналы используют «простонародную» стилистику, начиная с названия («Пальчики оближешь», «Тушите свет», «Ой, мамочки», «Полундра», «Времечко» и т.д.) и кончая весьма специфическими приемами общения с публикой, разработанными, к примеру, в фольклорно-балаганном театре.

Подчас фольклоризм нынешнего телевидения вообще оказывается столь скрытым и опосредованным (концы в воду — почти как при отмывании денег), что, может быть, только уже асы — профессиональные фольклористы способны будут разглядеть под пестрым покрывалом якобы сугубо нынешних реалий седые архетипы фольклорной старины. Тут из фольклорной копилки заимствуются не какие-то конкретные сюжеты, мотивы, образы, а уже сами принципы фольклорной эстетики, исходные формулы тех самых лекал, по каковым «изготовляются» народные песни, легенды, сказки (как говорят ученые люди — «цитаты структур»).

Разве не на принципе фольклорной загадки строятся все эти игрища-забавы из разряда «Поле чудес» и какого-нибудь «Петерс поп-шоу»?

А что такое «Пси-фактор» при всех его псевдонаучных и оккультных замо-

[3] Статья была написана накануне известного происшествия с НТВ, породившего цепную реакцию кадровых рокировочек. За минувшее время иные «корабли» поменяли названия, хозяев, причалили совсем в другие «гавани». Но вопреки воплям о гибели свободы слова и в полном соответствии с законом арифметики от перемены мест слагаемых сумма не изменилась. Ни на копеечку...

рочках, как не прямой сколок с самого загадочного и таинственного фольклорного жанра быличка? В советские времена наша наука этот жанр принципиально не замечала, обходила далеко по кривой, поскольку он специализировался на живописании встреч с чертями, лешими, русалками, домовыми и прочими представителями нечистой силы, существование каковой не допускалось нашим глубоко материалистическим мировоззрением.

Но вот советская власть скончалась, а фольклорная быличка со всей ее чертовщиной и загробной жутью не то что воскресла, но прямо-таки процветает на

«Женский взгляд» Оксаны Пушкиной.
Фото М.Зильбера

нынешнем телеэкране то в виде какого-нибудь «Третьего глаза», то в уже упомянутом «Пси-факторе»[4].

А что есть душещипательный «Женский взгляд» Оксаны Пушкиной? Неутомимая эта слезовыжималка один к одному построена по модели самого душераздирающего и молодого фольклорного жанра — так называемого «жестокого романса» («Вас погубила бы слякоть бульварная», «Для кого я цвела», «Есть немало в душе недосказанных фраз» и т.д.).

В явно фольклорные одежды предпочитает рядиться почти вся пивная реклама, а так же реклама молочных и кондитерских изделий.

Фольклоризация телевидения сказывается не только на телепрограммах, составляющих сетку главных каналов, но и на его последней новинке — отечественных телесериалах. Если хотя бы чуть-чуть поскоблить все еще продолжающихся плодиться на всех телеканалах «ментов» и «агентов национальной безопасности», то совсем не трудно будет обнаружить под милицейскими и кагэбэшно-эфсбэшными нарядами до боли знакомых фольклорных придурков из народных сказок, которые все делают наоборот, вопреки здравому смыслу, но все равно неизменно получают за свою дурость царскую дочку и полцарства в придачу.

И уж если мы задели это главное, титульное изобретение русского фольклора, то надо отметить, что он ныне не менее ощутимо присутствует на нынешнем телеэкране в виде самых разных своих отражений и реинкарнаций. Достаточно сказать, что едва ли не все ведущие развлекательно-юмористических программ, как, впрочем, и поистине бесчисленное племя авторов-юмористов, предпочитают выступать в маске эдакого дебильно-сказочного простачка.

---

[4] «ИК» осветило этот вид телетворчества в статье Л.Донец «Плесните колдовства...» (1997, № 3).

Но, пожалуй, по-настоящему глубину и силу «офольклоривания» телевидения можно заметить по программам так называемого общественно-политического направления. Здесь нынешнее народопоклонство выступает уж как-то особенно наглядно и назойливо, все каналы наперегонки пытаются изобразить, как до боли сердечной дорожат они мнением своих драгоценнейших зрителей, призывают их звонить в прямой эфир, а потом чуть ли не до сотой процента еще и подсчитывают итоги «народного» голосования по будто бы кардинальным проблемам нашего бытия. ТВ-6 навсегда увековечил себя на этом поприще телетворением с программным названием «Алле, народ!», а НТВ назвал подобное же теледействo «Гласом народа», хотя даже и отголоска истинно народного мнения там не было и в помине, поскольку в этом «гласонародном» шоу главные арии исполняли актеры из театра российского политического абсурда, в том числе и герои тех же НТВшных «Кукол».

Фольклоризация телевидения сказывается и на сугубо языковой его сфере. Телевизионные тексты просто захлестывает стихия языкового «просторечия», жаргона всех мастей, включая блатную феню.

Искусство примитива, или Не все то золото, что блестит

Казалось бы, целеустремленному движению нынешнего российского телевидения навстречу опыту фольклорной культуры можно было бы только радоваться и аплодировать изо всех сил. В конце концов подобное происходит на белом свете не впервые. Практически все классические искусства — литература, театр, музыка, изобразительные искусства, архитектура — на протяжении многих веков беспрерывно учились у фольклора, многое перенимали из его своеобычного художественного арсенала. Кино тоже не миновало этих уроков. Без опоры на фольклорную традицию русское кино никогда бы не обрело той неистовой зрительской любви, каковую ему посчастливилось вкусить в его лучшие годы.

Но тогда отчего же так воротит с души, когда видишь, что вроде бы тот же самый маршрут ныне тщится повторить телевидение, которому, в принципе, еще в большей степени, чем кинематографу, просто на роду написано быть «важнейшим из искусств»?

Маршрут-то тот же самый, да не совсем. Если судить по результатам, то самое мягкое, что следовало бы сказать об авторах-телевизионщиках, — это прежде всего темные и безграмотные люди, практически ничего не знающие о предмете своего вожделения, кроме неведомо откуда взявшегося убеждения, что тут «верняк».

Впрочем, более чем туманные и приблизительные представления о предмете, каковым надлежит овладеть, это еще не позор, а всего лишь большое несчастье. Но несчастье поправимое. Знание — дело наживное.

Главная же беда в другом. Фольклоризация телевидения осуществляется не по любви, а по более чем корыстному расчету. Предел всех мечтаний угодить его величеству рейтингу. Ради повышения оного можно пойти решительно на все. Вплоть до того, что и опуститься до фольклорной культуры, которая завсегда умела отвечать массовому вкусу.

Но именно опуститься, снизойти — потому как нынешним телевизионным «народникам» фольклорная культура скорее всего представляется царством примитива, чем-то таким абсолютно кондовым, непрошибаемо дубово упрощенным. По-видимому, столь же «демократичны» и представления о массовом зрительском вкусе — чем проще, вульгарнее, пошлее составлен рецепт телепойла, тем шибче и громче успех. И ужас в том, что в качестве проводника к этой цели избирается фольклор, воспринимаемый как высшее выражение упрощенчества и художественного дебильства.

Но не заступиться за фольклорную эстетику в данном случае было бы просто непростительно. Помнится, как-то пару лет назад мне довелось побывать на большущей выставке в Центральном Доме художника, посвященной лубку. Вероятно, впервые в России показывался не только русский лубок, но народные картинки из Индии, Франции, Италии, Германии и других стран. При входе на выставку меня как-то покоробило ее название — «Искусство примитива». Померещился такой цыган на базаре, который уж больно набивает цену еле живой

кобыле. Ну чего бы не назвать просто — выставка примитива. А то сразу тебе — искусство...

Но покидая выставку, о претензиях к названию не вспоминаешь. Более того, была бы возможность, от всей души даже бы добавил к нему еще одно словцо: «Высокое искусство примитива».

Вот уж поистине высший класс! Все в этой народной картинке так простенько, незамысловато, есть даже некая корявость. И в то же время все так ярко, смачно колоритно. Жутко смешно! И при всей упрощенности самого рисунка какое бешенство, какая игра орнаментальной стихии, цветовых пятен, которые словно бы доигрывают поведанную историю. Но разве так только в лубке?

«В нашу гавань заходили корабли».
Фото М.Зильбера

Во поле березонька стояла.
Люли, люли стояла...

Ну что это за слова? Явно не Бродский и не Пастернак. Но мелодия-то, мелодия в словах какая! Как играет, как вьется, переливается, сколько разных чувств в ней разом переплелось!

Но ведь точно так же и со сказкой. Вроде бы чистая дурь, забавушка какая-то, балоболится и балоболится. А вот она кончилась, отыграла, нарезвилась, и вдруг примечаешь, что это не только игра-забава. И уж совсем никакая не пустяковина. Возьмет да и так незаметно тебя озадачит, что долго потом чешешь в затылке.

Но такова, собственно, вся народная культура. Ее внешняя простоватость ой как обманчива! И вся-то ее гениальность в том, может быть, и заключается, что все бездонно сложное она научилась выражать через простое, подчас элементарное.

Недавно в нашем Доме кино показывали свое музыкальное искусство народы Севера. Собственно самих музыкальных инструментов — никаких. Не то что примитивных рожков-свистулек, даже бубнов не было. А были голоса — звукоподражание крикам чаек, тюленей, а артисты еще при этом отбивали ритм на каких-то элементарных палках. Проще, примитивнее вроде бы уже и быть не может. Но минут через двадцать после начала концерта мне показалось, что наш Дом кино просто рухнет от переполнившей его энергии и эмоционального напора.

Вот уж воистину не примитив, а искусство примитива!

И все-то горе-злосчастье с нашим телевидением, что заимствует оно не эту

тайную силу народного искусства, а его чисто внешнюю и столь обманчивую оболочку. И, действительно, вляпывается со страшной силой в чистый примитив.

Показательны к тому же и приоритеты отбора, которые довлеют над нашим ТВ. Ведь мир фольклорной культуры — это целый космос. В нем есть все, решительно все. Сколько разновидностей одной сказки — волшебная, бытовая, сатирическая, а еще и озорная, непечатная. Да и самих жанров в палитре, скажем, того же русского фольклора просто не перечесть. Это уникальная художественная система, все ответвления которой как бы стремились охватить бытие человека во всех его проявлениях. И хотя фольклорную культуру подчас не стесняются называть «низовой», она выстраивается отнюдь не по горизонтали. Тут тоже есть своя очень жестокая вертикаль и, соответственно, свой «верх» и «низ».

Но только посмотрите, что именно предпочитают выбирать из этого несметного богатства наши телевизионщики.

Духовные стихи (песни) — при советской власти нам даже не полагалось знать, что в фольклорной культуре существует такой пласт. Телевидение постсоветской России тоже бережно скрывает эту традицию от зрителей.

Огромный пласт эпического фольклора — исторические легенды, сказания про русских богатырей. Притчи, народная афористика, пословицы, поговорки, весь этот бездонный кладезь мудрости — все мимо!

Народные ремесла, великое искусство все делать своими руками — и тут абсолютная брезгливость.

Ну а народная песня — эта душа, сердцевина народной культуры, этот главный код всей национальный культуры? Вы слышали русские народные песни по телевидению? Давно это было? Не трудитесь — не вспомните все равно. Потому как именно это-то лучшее в нашей национальной культуре остается за пределами внимания российских телеканалов.

Впрочем, это заслуга не только телевидения. Русская песня изгнана со всех радиоволн, в том числе и с таких государственных каналов, как «Маяк». Даже главная радиостанция страны, гордо именующая себя «Радио России», более чем успешно участвует в этом изгнании народной песни.

Но тогда что же извлекается, берется на вооружение из кладовой фольклора? Исключительно «низовые» его пласты. Анекдоты. Частушечная похабель. Но особенно жадно и энергично — фольклорная традиция в изображении придурков.

О происхождении обезьяны от человека — новый взгляд на историческую эволюцию

Чем дальше, тем охотнее все более широкий круг телеведущих находят особый кайф в том, чтобы выступать в маске отвязного фольклорного придурка. Я умышленно не употребляю тут имя знаменитого Иванушки-дурачка — потому как сказочный наш дурак по ходу сюжета оказывается в итоге отнюдь не дуралеем. Про наших Якубовичей-Ярмольников-Фоменок этого уже не скажешь. В маске развязного идиота они выходят на телеарену. В ней же ее и покидают.

По-видимому, сыграть, сымитировать нечто умное, глубокое, настоящее очень трудно. Поэтому проще изобразить из себя развеселого идиота, напялив надлежащую маску. Но эта маскарадная зараза требует последовательных шагов. И телевидение их делает. Идиотическую маску напяливают уже не только на ведущих, но и на аудиторию, которая изображает на телеэкране присутствующий в студии «народ».

Поскольку наши телеканалы форму конкуренции понимают, как правило, в элементарном «обезьянничанье», попросту перехватывая друг у друга и клонируя наиболее продвинутые по их представлениям программы, то и в нынешнем азартном, захватывающем состязании по дебилизации зрителей они участвуют столь же дружно. Получается неплохо. Похвалить можно всех. Но истинный лидер — Шестой канал. Вот уж просто шикарное, настоящее, идеальное «Дебил-ТВ»!

«Угадайки» ныне процветают на всех каналах, но, приобщившись к упомянутому яству, вы по-настоящему почувствуете себя если не гением, то, по край-

ней мере, великим человеком. Там вас не будут мучать какими-то заковыристыми вопросами. Состязание «знатоков» в студии заключается в том, что им, а стало быть, и вам показывают чей-нибудь портрет и спрашивают, кто это? Ну, скажем, предъявляют фото такого «малоизвестного человека», как Константин Эрнст. Если угадаете, получаете награду. Новая картинка — а это кто? «Знатоков», узнавших Макаревича или Агутина, засыпают очками-подарками.

Но главная находка таких программ — поведение «народа» в студии. При каждом верном ответе раздается счастливейший рев, который напоминает хор голодных обезьян, обнаруживших банановую рощу. Ликованию нет предела. Впрочем, сравнение с обезьянами в данном контексте не такое уж неуместное.

Оказывается, Дарвин со своим учением о происхождении видов был не так-то уж и прав. До поры до времени от нас просто-напросто скрывали другие взгляды на этот вопрос. Выясняется, что по сему случаю выдвигались и иные концепции. В том числе и прямо противоположные.

Вот одна из них: «Как человек произошел от обезьяны? При обезьянах стали сбавлять выпуск телевизоров — обезьяны, перестав смотреть с утра до вечера детективы и хоккей с шайбой, перестали висеть на деревьях, зацепившись хвостом за ветку. Потом свернули передачи, стали их показывать не целый день — обезьяны стали ходить на двух ногах. Потом телепередачи вовсе прекратились — у обезьян появилось свободное время, и они научились пользоваться огнем; телевизоры забывались, и шерсть с кожи исчезла. Так появились люди».

Открытие сделано нашим соотечественником Григорием Михайловичем Козинцевым. Сделано давненько — аж в 1971 году. С той поры много воды утекло, но новый, утонченный взгляд на эволюцию, увы, не только не опровергнут, но получил такие доказательства, что и хотелось бы поспорить, да аргументов нет. Зато проницательная козинцевская гипотеза получает все новые и новые подтверждения.

Поделюсь самым последним.

Решил посмотреть «Мое кино» Виктора Мережко. Давно не видел, но рефлексы еще работают. По ходу просмотра быстро выяснилось, что за время разлуки программа довольно основательно мутировала. Слово «кино» и в прежние-то годы в телетворении Мережко не всегда было обязательным, а теперь совсем стало лишним. Мутировавшее зрелище проще было называть «Е-мое». Достаточно сказать, что выпуск был посвящен Ю.Антонову и группе «Дюна».

Особенно запал в душу сюжет с лидером «Дюны» (каюсь, не знаю имени-отчества этой знаменитости), которого Мережко долго переодевал в японскую женщину, придирчиво выбирая то одно кимоно, то другое. Был широкий ассортимент носочков и зонтиков. После долгих трудов ведущий пристально осмотрел объект своего телетворчества и, глубоко удовлетворенный, изрек: «Ну, теперь ты совсем на обезьяну похож...»

И это был редкий случай в практике нынешнего российского телеконвейера, когда слова, произнесенные с экрана, оказались самой что ни на есть настоящей и обжигающей правдой...

ПЕТР ШЕПОТИННИК

Тайм-код + человечность

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Л.ДОНЕЦ

П.Шепотинник и А.Васин в монтажной

Людмила Донец. Петр, расскажи, как ты начинал работать на телевидении.

Петр Шепотинник. Самым точным будет, наверное, слово «случайность». В 88-м году в «Искусство кино» пришла Галина Скоробогатова, которая хотела сделать передачу о журнале для Первого канала. Я ей помогал, что-то советовал, даже участвовал в монтаже и втянулся в это дело.

Л.Донец. Значит, ты не собирался работать на телевидении?

П.Шепотинник. В кино — хотел, а на телевидении... Разве что в раннем детстве. Папа сконструировал телевизор, принимавший одну программу, и я, насмотревшись полуслепого черно-белого изображения, разумеется, представлял себя ведущим. Многие считают, что у меня есть определенный дар публичности, что из меня неплохой актер получился бы. Не знаю. Все эти телевизионные «стэнд-апы» — когда ты в кадре, — самая мучительная для меня вещь. А потом, что значит «хотеть работать на телевидении»? Все уверены, что настоящее телевидение — это прямой эфир. А я и сейчас не люблю прямой эфир, потому что считаю его — особенно в исполнении, скажем, CNN — наиболее изощренным высокотехнологичным способом говорить абсолютную неправду. Но я отвлекся, плохое, кстати, для телевизионщика качество. Так вот мы и сделали тогда передачу про перестроечное «Искусство кино». Помните, я и вас там снимал, на природе, в Измайловском лесу? Мы стояли около дерева, а ваш пес Фома ходил вокруг, как кот ученый. Передача, как я понимаю, по тогдашним временам была сделана весьма прилично. Даже на фоне совершенно недостижимых образцов телевизионного искусства — и литературно-драматического, как, скажем, работы Анатолия Эфроса, и публицистического, как, например, «Взгляд», которому не бы-

ло еще и года. Тогда работа на телевидении не была для меня профессией. Да и до сих пор я пытаюсь сделать эту профессию своей. Больной процесс.

Потом Галя Скоробогатова позвала меня делать мини-сюжеты в «Киносерпантине», а вскоре, когда эта программа рассосалась, Кирилл Легат, сыгравший в моей жизни очень большую роль, в момент образования РТР в мае 91-го года позвал меня к себе: «Можешь делать программу о кино». Программа называлась «Медиа» и выходила под шапкой знаменитой «Команды-2».

Лето 91-го вы помните. В самый разгар путча звонит Кирилл — снимай, накапливай впечатления. И буквально с колес 22 августа мы снимали кинематографистов, которые защищали демократию, а уже в воскресенье передача «Не верь, не бойся, не проси» была в эфире. (После нее я понял, что мне нужно избегать «передачности» и как можно больше стремиться к документу, к анализу реальности...) Как все говорили! И кто! Людмила Гурченко, Никита Михалков, Григорий Горин, Женя Цымбал, Маша Зверева, Марк Захаров, Саша Захарова, Владимир Стеклов, Саша Кузнецов (актер, который был среди защитников Белого дома), Игорь Кваша, Гердт... Получилось очень пронзительное экранное высказывание, может быть, даже чересчур патетическое для документалистики, с несколько завышенным публицистическим градусом.

Л.Донец. Ты считаешь, что документалистике противопоказан патетический накал? Ведь все зависит от материала: если твой герой просто рассказывает о своей жизни, о ее бытовых подробностях — это одна «температурная» шкала. Если о смерти любимого человека — другая. О горячих общественных событиях — третья. Но все это — документально.

П.Шепотинник. Конечно. Но просто градус события был мифологически высок — как это так, наш СССР развалился! Все было слишком сложно, чтобы можно было сразу осмыслить. Вероятно, из снятого нами можно сделать нечто совершенно другое. Но тогда это был пылающий материал.

Л.Донец. То есть эмоциональности было больше, чем содержания?

П.Шепотинник. Безусловно. Но эмоциональность — это тоже документ. Иногда обжигающий своей правдой. У меня было впечатление, что мне снится сон. Кстати, все передачи так и надо делать — в каком-то невероятном одурении. У меня потом часто были программы более или менее традиционные по форме, но я всегда чувствовал, что свободная форма мне ближе.

Л.Донец. А что ты считаешь традиционным?

П.Шепотинник. Это когда автор в кадре говорит: «Здравствуйте, народный артист СССР Петров-Водкин закончил новый фильм...» Дальше Петров-Водкин рассказывает то, что считает нужным, потом идет кусок из фильма. А в конце: «До свидания, дорогие товарищи, до новых встреч в эфире».

Л.Донец. То есть традиционность — это сугубая информативность?

П.Шепотинник. Для меня — да. Информация — еще только предпосылка к образу. А телевидение, в принципе, к информации относится по-рабски. Информация не всегда документальна. А традиционность... Это адаптированное к многомиллионной аудитории киноведение. Конечно, Каплеру не нужны были формальные приемы, сама его личность была спонтанным художественным образом. Такой же личностью когда-то был на телевидении Сергей Смирнов. Но я чувствовал, что изначально традиционную телевизионную форму я не приемлю. Весь вопрос в том, что и как можно предложить взамен. Собственно, ответом на него я и занимаюсь вот уже более десяти лет. Хотя получаться что-то стало только в «Кинескопе», уже после передач о путче, об Окуневской, о Петре Зайченко... Но мой тогдашний роман с РТР закончился. Временно.

Вообще для меня колоссальную роль играет подбор музыки для каждой из передач, для каждого из героев. Можно даже отдельный CD выпустить. К передачам о Никите Михалкове (их было несколько) это была Фантазия Шуберта в исполнении Кати Сканави. У Елены Соловей был Вивальди — Концерт для клавесина с оркестром, когда-то использованный Франсуа Трюффо в «Диком ребенке». В выпуске, посвященном Георгию Милляру, был битловский хит «Хелтер-скелтер» — «Страсти-мордасти». А основная мелодия — «Питер Ганн» в исполнении Art Of Noise Генри Манчини. Когда мы снимали Горбачева в первые месяцы после его ухода, я использовал «Не уходи» Жака Бреля, тем более что передача была про то, как Горбачев встречается с Депардье и Ришаром во время их приезда в Москву.

«Кинескоп» появился на канале «ТВ-6. Москва» в момент его рождения и некоторое время выходил еженедельно. Сначала это была наполовину информационная программа с маленькими видеоэссе. Я старался свести до минимума словесный комментарий, предпочитая собственно изображение — кино- и видеоматериал. Интервью было очень много. С Наташей Андрейченко, Валентиной Малявиной, Владимиром Ильиным, Сашей Сокуровым, Юрой Арабовым, Алексеем Петренко, Ваней Охлобыстиным, Аллой Демидовой...

Л.Донец. Что ты называешь «видеоэссе»? И почему выделяешь некоторые из них?

П.Шепотинник. В зависимости от цельности формы, от ритма.

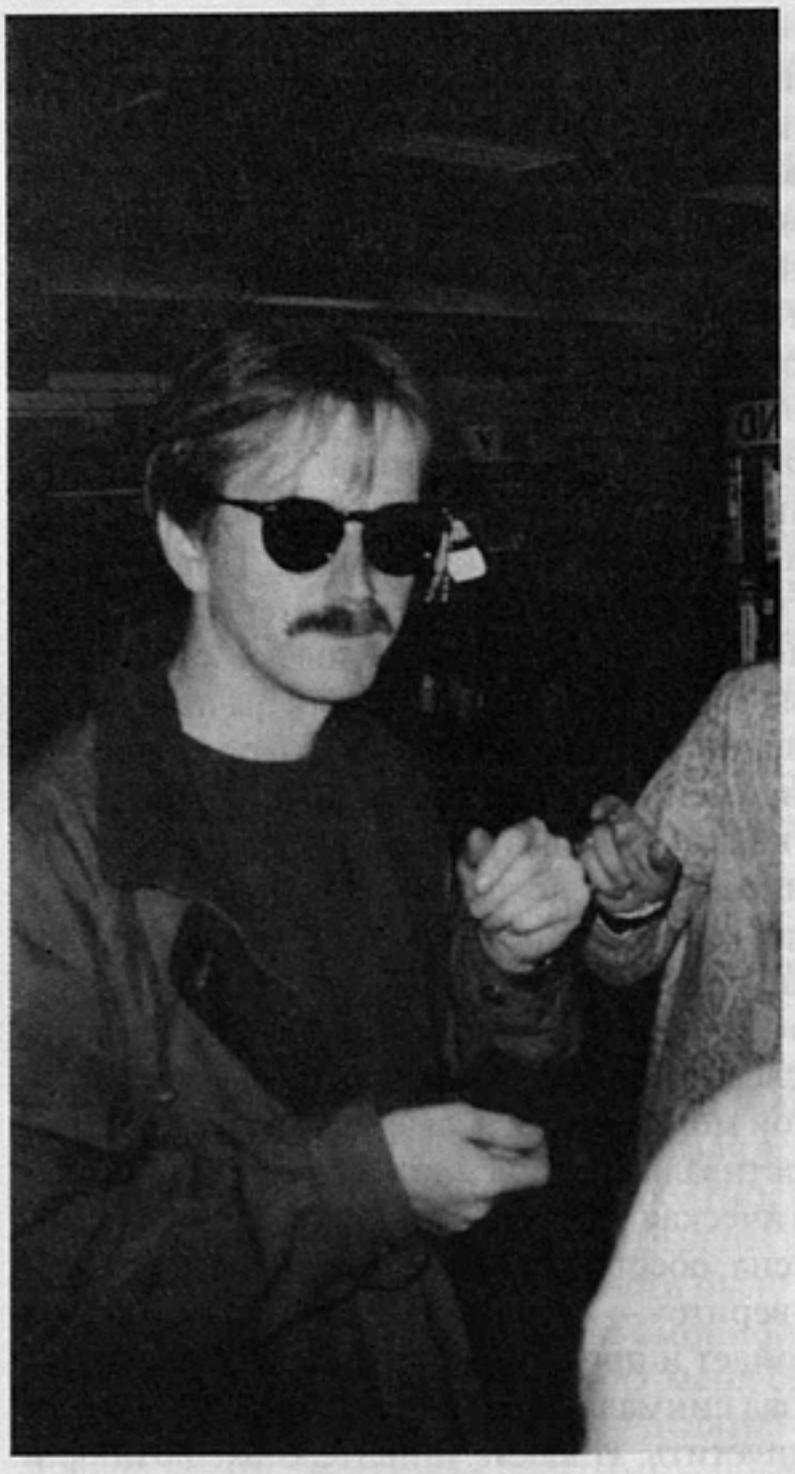
Л.Донец. А как складывается эта цельность формы?

П.Шепотинник. А как пишутся стихи? Миллион составляющих. Порой взаимоисключающих. Причем далеко не все зависит от качества интервью. Дело в импульсе — не обязательно артистическом, — идущем от человека, с которым ты беседуешь, в том, что он вдруг перед тобой открывает или хотя бы приоткрывает. Важно, как человек думает, и именно это — даже если он, говоря о чем-то, противоречит себе — для меня огромная ценность. В каждом герое можно обнаружить нечто никому не известное, какой-то драматический слом, у каждого есть что-то недоигранное, недосказанное. Ну вот потрясающая судьба Валентины Малявиной. Мы долго думали, как строить передачу о ней, и неожиданно нашли ход — решили поехать туда, где снимался знаменитый эпизод в березовом лесу из фильма «Иваново детство». Для Вали, естественно, «Иваново детство» — которое она и видела-то в последний раз лет двадцать пять назад — не только воспоминание об артистической молодости, а и далекое-далекое светлое прошлое, триумф — она ездила по фестивалям, ее носили на руках. Была увлеченность Тарковским, потом эта трагическая тюремная история. И вот мы попытались вернуться в те дальние времена, восстановить, что ли, ту давнюю светлую эмоцию. Это было как «синема-верите» — едем на Николину Гору, ищем рощу, снимаем. Я не знал, что произойдет и произойдет ли... И когда Валя пошла по снегу туда, где ее сорок лет назад снимал Юсов, она разревелась. Мы сами еле живы. А еще и ничего бы не упустить. И какие удивительные возникли переклички-столкновения с кинокадрами из «Иванова детства»! Сам фильм нами словно бы руководил. В конце съемки, когда Валя возвращалась к нам, проваливаясь в снег, она вдруг сказала: «Ну хорошо, хорошо, все в порядке». В «Ивановом детстве» у нее были те же самые слова: «Хорошо, хорошо, все в порядке...» Старый фильм и современная телесъемка... Как это можно объяснить? И что все это? Телепередача? Программа новостей? Эссе? Плачет человек, звучит музыка Гайдна...

Мне рассказывали, что на телефестивале в Югославии, где показывали выпуск «Кинескопа», зрители стоя аплодировали этому фрагменту. (Через полгода мне принесли приз — «Золотую оливу», которая провалялась в ящике у каких-то функционеров из «Останкино». Ну да ладно.)

Когда в сопоставлении интервью и точно выбранного кинофрагмента высекается художественная искра, когда возникает образное напряжение, тогда и можно считать, что получилось эссе — получился «Кинескоп».

Но каждый раз бывает, конечно, по-разному. Вот пришел человек на запись, все мысли, что у него в голове сложились, пока он добирался до телестудии, высказал и собирается уходить. Нет, этого мало, поговорим еще, я не хочу заготовленного по случаю текста, скажи такое, чего ты сам от себя не ждешь! Некоторые наши беседы с героями длятся три, четыре часа, и в какие-то моменты я понимаю, что вот здесь человек искренен, а здесь — наигрыш, что-то можно использовать, а вот этот кусок вообще в корзину!.. Ищешь какие-то ритмические и смысловые ходы, выстраиваешь взаимоотношения с киноматериалом, иногда очень парадоксальные. Человек о чем-то говорит, и, казалось бы, сейчас я должен ставить конкретный эпизод из конкретного фильма, а я монтирую совсем другое — прямо противоположный кусок вообще из другой картины. Или он произносит нечто душераздирающее, но я понимаю: пусть это читается за кадром, такой регистр недопустим. Удивительная Антонина Шуранова рассказывала о себе, о своем муже, замечательном актере Александре Хочинском: у них до такой степени не было денег, что об этом знали все бомжи из подворот-



Петр Шепотинник

ни, которые, сложившись, устроили ей день рождения во дворе. Можете себе представить? Но я понимал, что такой сюжетный пируэт от ролей княжны Марьи и фон Мекк к полунищенству будет оскорбительной дешевкой, хоть и вышибет слезу. Даже сейчас сомневаюсь, нужно ли об этом говорить. Наверное, нужно, потому что после нашей передачи к Шурановой вновь пошли роли. Вообще то, как программа влияет на жизнь героев, может быть, даже важнее, чем все эти теоретизирования — видеоэссе, невидеоэссе... Многие часто выговаривали то, о чем сокрушенно думалось все эти годы. Годы-то какие — с 1994 по 2000-й! Кризис кризисов. И все, что было в сознании у киношников, есть в «Кинескопе».

И еще про Шуранову. Закончили снимать, выходим из дома, думаю: надо окошко ее снять. Не знаю, как сейчас Петербург выглядит, а тогда такой зачумленный, замордованный был, слякоть, жуть невыносимая. А окошко загораживают машины, трамваи туда-сюда. Ладно, думаю, снимем, а там посмотрим. И удивительно, когда стал отсматривать материал, вижу: едет трамвай, и в микроскопический промежуток между двумя вагонами, если стоп-кадром остановить движение, видно окно. Как до этого додумалось? Бог знает. Мы поставили титры на этом стоп-кадре: едет трамвай, останавливается, а между вагонов горит окошко в квартире Шурановой.

Л.Донец. Случайность дается тому, кто ее подсознательно ждет.

П.Шепотинник. Можно сказать и так. Я не всегда понимал, в какую сторону движусь. Точнее, куда меня несет, потому что порой и подумать-то было некогда. Но потом вдруг заметил, что когда спустя время пересматриваю тот или иной выпуск программы, он вроде бы перестает быть просто телевизионной передачей. Это уже какой-то моментальный слепок, пусть не с документалистской сверхтщательностью выписанный, как у Косаковского (мы о нем тоже сняли эссе «Косаковский. Кольца») или у других документалистов, но все-таки документ. Ощущение лирического документа, видеочетверостишия не устаревает.

После маленьких эссе мы стали пробовать крупную форму. Было два с половиной эфирных часа в месяц, мы говорили о том, что произошло в кино. Самые разные жанры — репортажи, информация, история и опять видеоэссе. Получалось иногда, что в одной передаче было два видеопортрета. Мне это нравилось, потому что не нужно было загонять себя в формат 26 минут. На телевидении ведь существуют четко выраженные форматы: 26, 52 и 39 минут (сейчас появился этот средний формат) — я испробовал все. Прекрасно представляю себе, сколько времени человек в состоянии смотреть передачу, не потеряв внимание. Поэтому должен сделать так, чтобы эмоциональное содержание не ослабевало. Вот Герман. С ним, с его интервью не надо особенно работать — он замечательно говорит, он сам по себе интересен. Но ты-то кто при этом?! А мне интересно делать и другое — передачи о людях, которые вообще говорить не умеют. Вот задача! Но именно это неумение ли, принципиальное ли нежелание

публично высказываться, «витийствовать», идти на поводу у массмедиа — оно же замечательно! Уставший Володя Ильин сидит в валенках после съемок в заштатной гостинице — да на что я ему со своими телеразговорами?! Такие ситуации — тоже серьезный профессиональный опыт.

Л.Донец. Надо найти то, что выражает человека?

П.Шепотинник. Человек может портретироваться словом, а может и валенками. Слово бывает обманчиво. Интереснее работать с фрагментами, делать некую инсталляцию из сыгранных когда-то кусков. Вот программа об Олеге Меньшикове. Смотрю фрагменты и вижу предначертанность его тем: сначала человек в маске в фильме «Дюба-дюба», а потом появление его в маске в «Утомленных солнцем». Основные кульминационные сцены у разных режиссеров, в разных сюжетах внутренне сходятся! Ни Хван, ни Михалков наверняка об этом даже не думали, а их фильмы стягивает воедино фигура Олега. Музыкальные темы переплетаются, сражаются. С одной стороны «Паяцы» — Меньшиков играет на рояле у комдива Котова кусок из Леонкавалло. А с другой — опять же итальянское — неаполитанский романс «О, мое солнце» в картине «Дюба-дюба» и почему-то в исполнении Элвиса Пресли! Возникает фантастическая система отражений!

Кстати, для меня очень важен принцип: если я делаю о ком-нибудь передачу, я обязательно смотрю все его картины, все пробы, все рабочие моменты. От первого до последнего кадра. Всюду заложено столько кодов! Столько всяких смыслов, столько побегов, да просто почек. Некоторые распустились в цветы, другие завяли. И вот как они увядают, как распускаются, как протягивают свои стебли — все очень интересно и заодно продвигает и твое кинематографическое образование.

Подобные вещи — тот документальный слой, который растворен в жизни актера. А она на 50 процентов состоит из вымысла, из играемого. Она, эта документальная среда, может быть незаметна, но она существует. Документализм есть даже в фантастическом фильме, если это «Солярис», например. А иногда его нет и в программе «Время». Кинематографист должен чувствовать токи, которые идут от натуральности бытия. Очень часто великие режиссеры отрываются от документализма, но все равно его стихия остается для них основополагающей. Особенно для такого фантазера и мистика, как Феллини. Как ни странно, в «Казанове», самом его великом фильме, эта экзистенция человека, который прощается со своими эротическими ощущениями, при всей ее абсолютной фантастичности — ну что может быть вымышленней, чем венецианская лагуна, сделанная из бумаги? — для меня абсолютно реальна.

Л.Донец. Ты говоришь интересно и точно. Я всегда думала, что есть художники, которые не придумывают — они так видят. Гоголь или Феллини. Поэтому когда им подражают, ничего хорошего не выходит. Искусственно создать поэтический мир невозможно.

П.Шепотинник. Современная технология позволяет фантазийный, вымышленный мир сконструировать за несколько минут. Набор способов деформации реальности заложен в программу хорошего компьютера. Достаточно нажать несколько кнопок, и новый мир готов. Почему клипмейкерам так трудно заявить о себе в серьезном повествовательном искусстве? Они не могут войти в контакт с реальностью без помощи технологий. Кино — искусство все-таки рукотворное, а телевидение на 99 процентов — это технологии. Иранское кино потрясло именно своей антитехнологичностью, оно побеждает голливудизацию и эмтивизацию кинематографа. Я тоже, как могу, препятствую электронности в этом наиэлектронном искусстве. Не уверен, что все получается. Но обратного пути нет — критиком быть перестал, телевизионщиком окончательно не стал, к какой тусовке принадлежу — неясно.

Л.Донец. Ты употребил термин «видеочетверостишие». Все поэтическое тебе не чуждо. А есть ли поэтическое начало в твоей программе?

П.Шепотинник. Владимир Познер, например, считает, что телевидение не искусство. Чем больше укореняется такое мнение, тем сложнее мне работать. Сетки, форматы, линейки... Даже фильмы уже снимают специально посветлее, чтобы на телевидении можно было лучше разглядеть. Куда после этого деваться? Но то, что вы назвается поэтичностью, прорывается само. Вот, например, моя любимейшая из передач — про Людмилу Абрамову, первую жену Высоцкого...

Л.Донец. Да, да, расскажи о ней. Ты нашел человека, которого мало кто знает.
П.Шепотинник. Мы пришли в музей Высоцкого к его сыну Никите, просто разговаривали, еще не зная, что будем снимать. И вдруг женщина входит, садится. Я, не имея понятия, кто она такая, сразу обратил на нее внимание. И уже чуть ли не на следующий день мы были у нее. Она вся в Высоцком, его присутствие в квартире просто потрясает. Достаточно сказать, что, после того как они расстались в 1968 году, она ни разу не переклеивала обои. Не может переклеить. Первый наш разговор не под камеру был невероятно драматичен. Хотя и позже она великолепно держалась перед камерой — между прочим, большое искусство. Мы снимали ее и в музее. Она шла по лестнице и чуть не падала, потому что лестница обледенела. В этом тоже был образ Высоцкого. Людмила Владимировна нас совершенно не замечала. И очень хорошо сработала техника, мы снимали издалека, с радиомикрофоном, и это был случай просто профессионального чистописания.

Людмила Владимировна потрясающе говорит. У нее великолепный, уникальный слог. Я был поражен, как так можно анализировать на ходу Мандельштама, Бродского, цитируя огромными кусками.
Л.Донец. Да, осталось ощущение очень крупной личности. И одновременно такая русская застенчивость в ее рассказах о Высоцком!
П.Шепотинник. Мы столкнулись с тем, что Высоцкий толком не был снят, потому что это было запрещено...
Л.Донец. Зато сейчас в наше «чудесное» время Высоцкого нет и не будет. А в том времени он был.
П.Шепотинник. Подождите. Он еще вернется. Или кто-то появится. Такой же и совсем не такой.

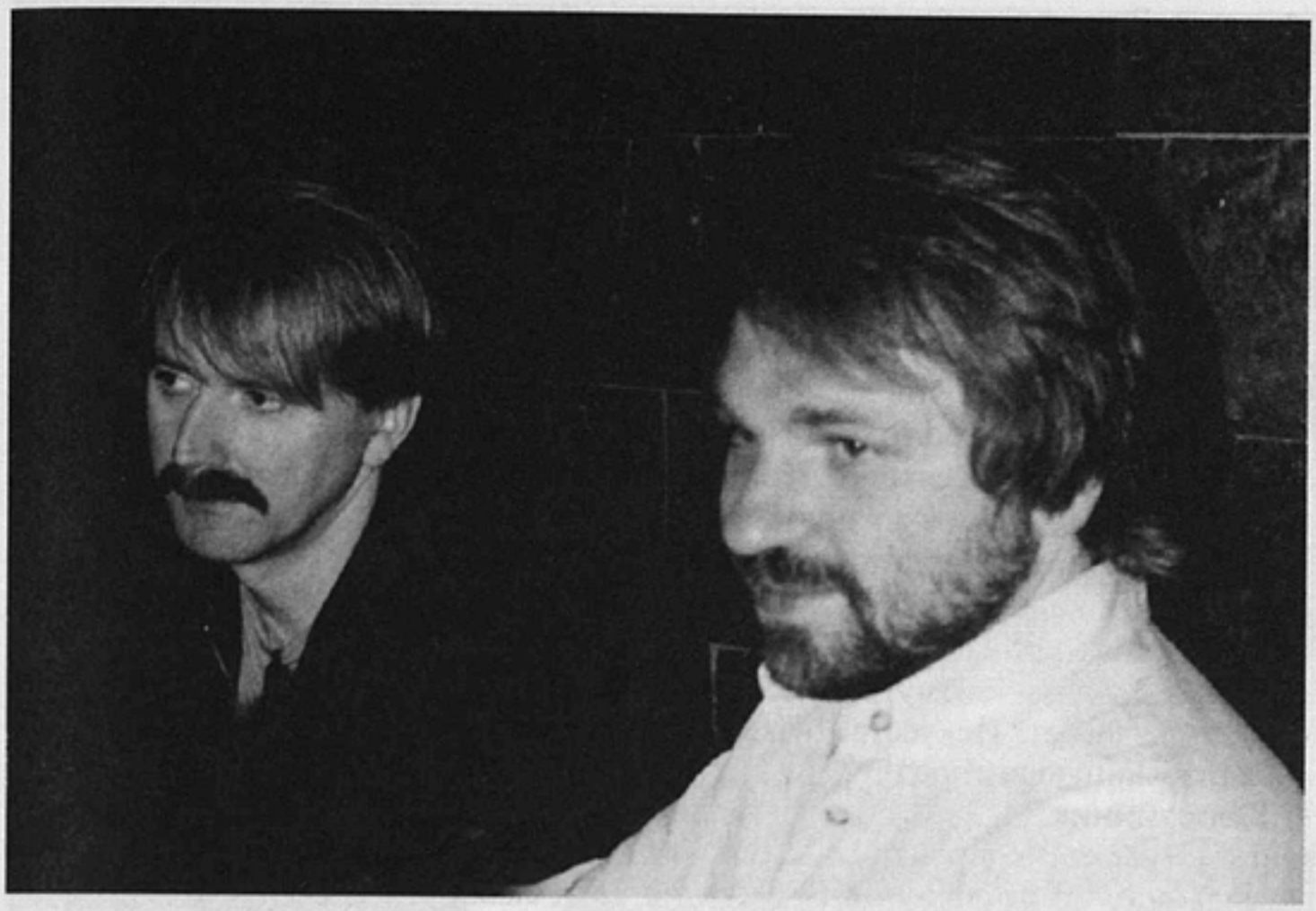
Другое дело, что и сегодня никто не снимает действительно крупные фигуры. Нет документалиста, одни шоу-менеджеры. О Макаревиче ничего не снято. В этих шоу-бдениях все творческие люди теряют истинное лицо. То самое, документальное лицо. Остается один глянец на коробке с пельменями. О Пугачевой не снят подлинный документальный фильм! К ней не подпускают приличных режиссеров! А Земфира, которую я люблю, просто, по-моему, боится телевидения, как огня. И правильно боится. Сейчас наметился переизбыток чудовищного телевидения, и он губителен! Эфирную пустоту люди заполняют собственной пустотой! Один идеолог ТВ так и сказал: «Моя задача — растлевать зрителя». Чтобы потом из этого зрителя выкачать деньги. Странно — раньше было меньше «теле», но больше «видения». Телевидение — оно ведь для того, чтобы человек прозрел, чтобы он что-то понял, увидел. А сейчас — массовая слепота.

К счастью, оказалось, что у Людмилы Владимировны Абрамовой сохранились любительские пленки, снятые 8-мм кинокамерой, где они вместе — Люся и Володя. И эти микроэпизоды так прозвучали в передаче, что у меня руки дрожали! И сам же Высоцкий нам аккомпанировал — я взял из его песен только те куски, где он наигрывает на гитаре, еще не начав петь. А монтаж нашего разговора с Людмилой Абрамовой шел очень сложно. Каким бы хорошим, пронзительным ни было интервью, само по себе это еще полдела. Интервью — это своего рода ноты, по которым можно сыграть все что угодно — и вальс, и рок, и для свадьбы, и для похорон. Я всегда очень тщательно размечаю текст бесед, разбиваю их на множество кусков в зависимости от их ритмического, смыслового или эмоциального наполнения. Наш монтажер Алеша Васин уже привык, а раньше смотрел на мои иероглифы и не мог понять, что это значит: 8 — 73 — 5 — 15 — 5 — 11 — 91... А это набросок сценария программы. Траектория путешествия по всему разговору.

На финал разговора с Людмилой Абрамовой я оставил замечательный эпизод о том, как они с Высоцким познакомились в гостинице. У него не было денег заплатить за разбитую посуду после драки в ресторане, и она сняла с руки кольцо.

Я очень хочу эту передачу повторить на РТР. Но ведь у нас нет никаких прав на выпуски программ, сделанных на ТВ-6, где, в сущности, могут сделать с нашими «Кинескопами» все что угодно!

Спустя некоторое время мы сняли Михаила Козакова. Он только-только вернулся в Россию из Израиля, был, как сейчас говорят, еще «нераскручен-



П.Шепотинник,
В.Косаковский

ным». И удивительно, как перекликались эти две передачи. Такое впечатление, что герои будто подслушали друг друга.

Л.Донец. Что ты имеешь в виду?

П.Шепотинник. Поэзию. Бродского. Козаков начал говорить о Бродском. Об «Осеннем крике ястреба», стихотворении, которое мало кто знал. И Абрамова тоже цитировала это стихотворение! Так бывает — одна передача словно ведет другую. Козаков говорит: «Я сейчас вам прочту стихотворение, только проверьте — есть ли пленка, прерывать не буду, оно длинное, читать его тяжело». «Есть, есть», — говорит оператор Олег Кудрявцев. Снимаем, и, разумеется, пленка заканчивается. Козаков в буквальном смысле слова ударяется головой о стол. Я говорю Олегу: «Снимай!» И получилось потрясающе, как будто вторую часть стихотворения Козаков читает не вслух, про себя, о чем-то глубоко задумавшись, в каком-то смятении.

Нечасто, между прочим, творцы говорят «спасибо». А Козаков мне позвонил. Он себя увидел со стороны: «Я еще ничего, я еще могу...» Его актерская природа нами была дана в какой-то резкой обнаженности, интимности...

Л.Донец. Мне кажется, в нем самом много, грубо говоря, глянца и мало документализма, о котором ты говоришь.

П.Шепотинник. Нет, там видна порода, там есть опыт, который идет от 60-х годов. Козаков потрясающая личность, в нем есть какая-то библейская мудрость, помноженная на ранний «Современник». Хотя можно и о самом что ни на есть лощеном актере сделать абсолютно неглянцевую передачу. Только глянцевые этого боятся, а такие, как Козаков, смело идут на эту исповедь.

Л.Донец. Ничего не хочу сказать плохого про Козакова, просто, мне кажется, в нем есть какой-то академизм, торжественность и мало телевизионного документализма.

П.Шепотинник. Можно документально рассказать и о глянце. Мне очень нравится фрагмент из фильма Иоселиани «Фавориты луны»: телепередача, играет рок-ансамбль, он показан со всеми телевизионными прибамбасами. А потом монтажный скачок — тот же ансамбль доигрывает последние аккорды уже в студии. Все заканчивается, вырубают свет, и музыканты расходятся. Вот образ, который важен для меня в «Кинескопе», — вытравливание броской театрально-сенсационной мишуры, рассказ о героях без дешевых приемчиков. А на ТВ бывает ведь всякое. И развязность — не раскованность, не естественность, а именно чисто телевизионная развязность, ведущие чуть ли не рожают перед телекамерой. В жизни — милые, тихие девушки, чуть ли не вяжут у камина по вечерам, а на экране — такое! Телевидение — очень театральная вещь. В том смысле, что ведущий всегда находится в студийной коробке — в выгородке, то есть

на сцене. Все строго формализировано. Аплодисменты по команде, текст по телесуфлеру, хохот — из компьютера. Нет ничего более уничтожающего природу смешного, чем закадровые раскаты хохота, когда на экране скукотища. Многие комедийные звезды начинают искренне верить, что они талантливы, а все дело в том, что их подружка Маша, ассистент режиссера, вставляет после их кривляний закадровое громыханье хохота...

А мне кажется важным подчеркнуть условность абсолютной правды. Неабсолютность истины и есть приближение к жизни. Иногда диву даюсь, как условны наши представления об информации, о правде, которой нас кормят. Едешь в машине, торчишь в пробке и слышишь одно и то же, одно и то же. В 10 утра я слушаю про то, что Поупа освободили, в 10.15 я слушаю, что Поупа освободили, в 10.30 я слушаю, что Поупа освободили, в 11 я слушаю, что Поупа освободили. Неужели в жизни ничего больше не происходит? Почему предметом информации становится только то, что сенсационно? Почему обязательно астероид должен в понедельник уничтожить нашу планету? Почему мы всегда должны ждать конца света?

Л.Донец. Как, по-твоему, документальность, соотнесенность с реальностью исчезает и исчезнет? Искусство будет всегда отзвуком жизни или превратится в театрализованную выгородку?

П.Шепотинник. Наивно об этом говорить, но все-таки искусство обладает способностью регенерироваться, самообновляться, а самообновление возможно только на путях реальности. Безусловно. Вот, скажем, на прошлогоднем Венецианском фестивале было не так уж много эстетических открытий, но сфера захвата жизненного материала, реальности намечается. Так должно быть. У нас этот захват реальности очень робкий.

Конечно же, то, что мои герои — кинематографисты, люди искусства, условность. Мало того, работа с фильмом, материалом для меня имеет точно такое же значение, как работа с текстом, интервью, которые можно и нужно прописывать. Самая отчаянная попытка была в передаче «После Тарковского». Мне было интересно показать, как из одного фильма прорастает другой. В конце «Жертвоприношения» мальчик спрашивает: «В начале было слово. Почему, папа?» И в передаче в этот момент раздается колокол из «Андрея Рублева».

А вообще, грустно смотреть, как наше телевидение от осмысления своих возможностей в 60-е годы, от определенной свободы, которая порождала новые формы — скажем, КВН, — от безусловной телевизионной классики идет к упадку. «Что? Где? Когда?» — это классика. А «О, счастливчик!» при всей его мастеровитости — типичный случай вырождения. Зачем делать такую изысканную передачу, какую делал Ворошилов, если можно все сделать проще?

Л.Донец. Появится ли новая классика? Или все, наоборот, будет ухудшаться?

П.Шепотинник. Пусть ухудшается сколько угодно, если это смотрят. Но пусть будет и другое телевидение. Почему опять сплошной тоталитаризм форматов? Ток-шоу — новости, ток-шоу — новости... Или MTV — море разливанное бесконечно повторяющихся, вдалбливающихся в сознание клипов...

Л.Донец. Чем телепередача отличается от документального фильма? Почему твои передачи иногда называют фильмами? В прошлом году я отсмотрела около двухсот картин в отборочной комиссии Екатеринбургского фестиваля. Было много хороших телевизионных передач. И всегда, в общем-то, ясно, что это телепередача. Твоя программа в пограничной зоне, но все-таки...

П.Шепотинник. «Кинескоп» — это и не телевидение, и не кино. Но мне бы очень хотелось, чтобы любая передача воспринималась как предфильм, я ведь прекрасно понимаю, что за 3—5 тысяч долларов никакой фильм не снять и за два дня не смонтировать, хотя многие видеофильмы снимаются очень быстро.

Л.Донец. А в принципе, если бы не о «Кинескопе» речь, почему самая хорошая передача — это передача? И почему фильм — это фильм? Почему документальный фильм Лунькова — кино, а передача Иванова о людях в деревне — телевидение?

П.Шепотинник. Непередача подразумевает большую заботу о форме. Рок-ансамбль с лейблом в углу экрана — передача. А музыкант, вынимающий вилку из розетки и смывающий грим, — приближение к фильму. За счет таких нюансов телевидение обогащается, учится у настоящих документалистов методам общения с жизнью, без которых оно умрет. И потом у меня есть образцы. Вот, напри-

Б.Чертков,
П.Шепотинник,
А.Колодижнер

мер, Крис Маркер тоже снимал для ARTE фильм о Тарковском — и его последние дни, в том числе встречу с сыном, и то, что происходило на съемках «Жертвоприношения». Это настоящий фильм. Истинные документалисты подходят к видеоизображению очень осторожно, они знают, как умело оно может лгать. Это великолепно показывают Годар и Янчо в своих картинах. Я как-то раз видел фильм о тележурналистах CNN, BBC и WDR, которые работали в Боснии во время войны. Каждый снимал свою собственную войну, ту, какая требовалась его телекомпании. А потом они расходились после бомбежек и съемок по номерам полуразрушенной гостиницы и начинали квасить и веселиться с проститутками. Вот это и есть правда.

Если бы конфликт на НТВ с самого начала отслеживал настоящий документалист, все их правдолюбие выглядело бы очень дискуссионно. Представляю эту сцену — энтэвэшники приходят на мой родной канал «ТВ-6. Москва», чтобы бороться за правду, и в этой борьбе с канала выбрасывают десятки человек. Неувязочка получается.

У понятия правды на телевидении есть еще и совершенно другой аспект, чисто технологический. «Бетакам» врет в изображении именно потому, что уже сам по себе сверхнатуралистичен. Он как бы лактионовской кистью пишет. И с этим ничего нельзя сделать. На этом строится абсолютно все телевидение. Ах, как красиво в кадре! Господи, да чего там красивого? Это же красота технологий, любой школьник нажмет на кнопку, и будет примерно то же самое.

Я почти не знаю примеров абсолютного авторства на телевидении. ТВ похоже на автоматизированную линию производства — все передается по конвейеру. Мы же стремимся к максимальному авторству. У меня замечательная группа. Коллеги, помощники, единомышленники Ася Колодижнер, Боря Чертков, Алеша Васин, Олег Кудрявцев. Мы не работаем на потоке, мы стараемся все делать сами. Я, во всяком случае, отвечаю за каждую склейку, за каждый звук в передаче, за каждую паузу. Есть автомобили индивидуальной сборки, они самые дорогие. Так вот я свою «машину» собираю не как поточный продукт, я всегда должен почувствовать художественный образ, его зарождение. Иначе работать неинтересно. Это не означает, что я не уважаю чистых телевизионщиков. Сам много раз делал развернутые информационные программы о кинофестивалях — из Канна, из Венеции, но это совсем другая история. Интереснее же работать с живым русским словом, а не просто заниматься оперативным киноведением. Вот, пожалуйста, отличие передачи от фильма. В передачу ставится все самое выигрышное, самое броское с точки зрения картинки и текста. Сын Сергея Александровича Соловьева Митя сказал: «Ну, пап, никто из нас и не собирался

жить долго». В передаче за такую фразу тут же бы схватились. В «Кинескоп» я ее не включил вообще. Хотя кто говорит, что «Кинескоп» — фильм? Не фильм. Это «Кинескоп».

Л.Донец. А между тем слова Мити очень ощущаются в передаче. Даже на композиционном уровне. Вот Сергей Соловьев на первом плане — такой хозяин жизни, умный, действительно, хорошо говорит, складный, уверенный. А на дальнем плане — худенький, тоненький, хрупкий сын. Два поколения. И главное, никто не хуже. В каждом есть своя, как говорится, правда.

П.Шепотинник. Программа о «Нежном возрасте» — про время. Про время, которое на «бетакамах» обозначается «тайм-кодом». И как хочется, чтобы «тайм-код» выявлял человечность, чтобы несмотря на беспощадность бетакамовского изображения эта человечность побеждала.

Да, это тема всех «Кинескопов». И про Соловей, и про Малявину, и про Ульянова. И недавнего — про Иоселиани. Образ передачи о нем определился подсознательно — сверхкрупно увиденный часовой механизм, которым заканчивается «Жил певчий дрозд», пронизал всю мою конструкцию. Это время особое. Как говорят, мифологическое. Иоселиани — классик. Как Тарковский. А тут он сидит, пьет водку в гостинице «Пекин». Живет в паршивом номере, не в люксе, не чета Ван Дамму (которого мы тоже снимали). И ведь не какой-то там архивный персонаж, который интересует только посетителей музеев. Его последние картины очень удачные, очень сильные. Он произвел фурор в Канне своим In Vino Veritas — самый высокий рейтинг, больше, чем у Коэнов, у фон Триера. Работать с его фильмами — это как после бассейна «Москва» попасть в океан. Вот где документальный слой в километр глубиной!

В передачу не вошел совершенно потрясающий кусок, я побоялся пережать. Иоселиани говорит: «Сажусь в троллейбус и вижу — стоит Павленок, который меня всю жизнь травил и обещал, что после «Пасторали» я не сниму ни кадра. С какой-то авоськой, никому не нужный старый пенсионер». Вот вам время, вот вам правда. А в финале я вывел на экран современный «тайм-код» и дал его крупным планом — новая технология, новое измерение, новый вариант старого, как мир, метронома из «Певчего дрозда». Получилось очень зловеще. Предельно материализованный бег времени.

Это очень странная вещь, когда снимаешь документальное или квазидокументальное кино. Ты как бы присваиваешь себе другую жизнь, паразитируешь на чужой жизни.

Была у нас передача — я ее ужасно люблю — «Хамдамов на видео». Для меня очень важная встреча, вот уж в чистом виде пример моего героя — абсолютно погруженного в искусство, романтика... Дотянуться бы до него! Рядом с Хамдамовым испытываешь ощущение малолетки. Любая фамильярность убивает общение, хотя сейчас мы очень дружны. Это человек-эпоха, хотя никогда нигде не снимался. Он — весь искусство. И именно поэтому сфальшивить, спеть фальцетом, манерничать очень опасно. Он фальшь сечет в момент. А как, например, снять его картины? Просто так, фронтально? И что от них останется? Когда я снимал Хамдамова, я в полной мере оценил гений Вадима Юсова, то, как он снимал иконы Рублева и картины Брейгеля у Тарковского. Лучше его никто никогда полотна не снимал. А знаете, кто лучше всех на свете снимал фотографии? Бергман в фильме «Лицо Карин». И Сокуров потрясающе снимал.

Л.Донец. А что дал тебе опыт видеоверсии театральной постановки?

П.Шепотинник. Те же самые проблемы, но в невероятно большем объеме. В обычном телеспектакле от силы кадров двести. У нас, когда мы снимали «Горе от ума» в постановке Олега Меньшикова, было 1500 кадров. То есть у нас кинематографический шаг измерялся иногда секундой, иногда долей секунды. Я всячески старался сохранить театральное напряжение! Ведь оно при плоской, «неотредактированной» монтажом картинке теряет упругость. Надо было работать с каждой репликой, искать дубль из пяти возможных актерских интонаций, вплоть до монтажа отдельных слов, чтобы все именно в телевизионном варианте соответствовало заданному изначально ритму. В сущности, киноритму. Поэтому, например, Молчалин у нас произносит фразу, начало которой — один дубль, середина — второй, конец — третий. Что-то брали из живого спектакля, который мы снимали отдельно. Очень тщательная была работа, до изнеможе-

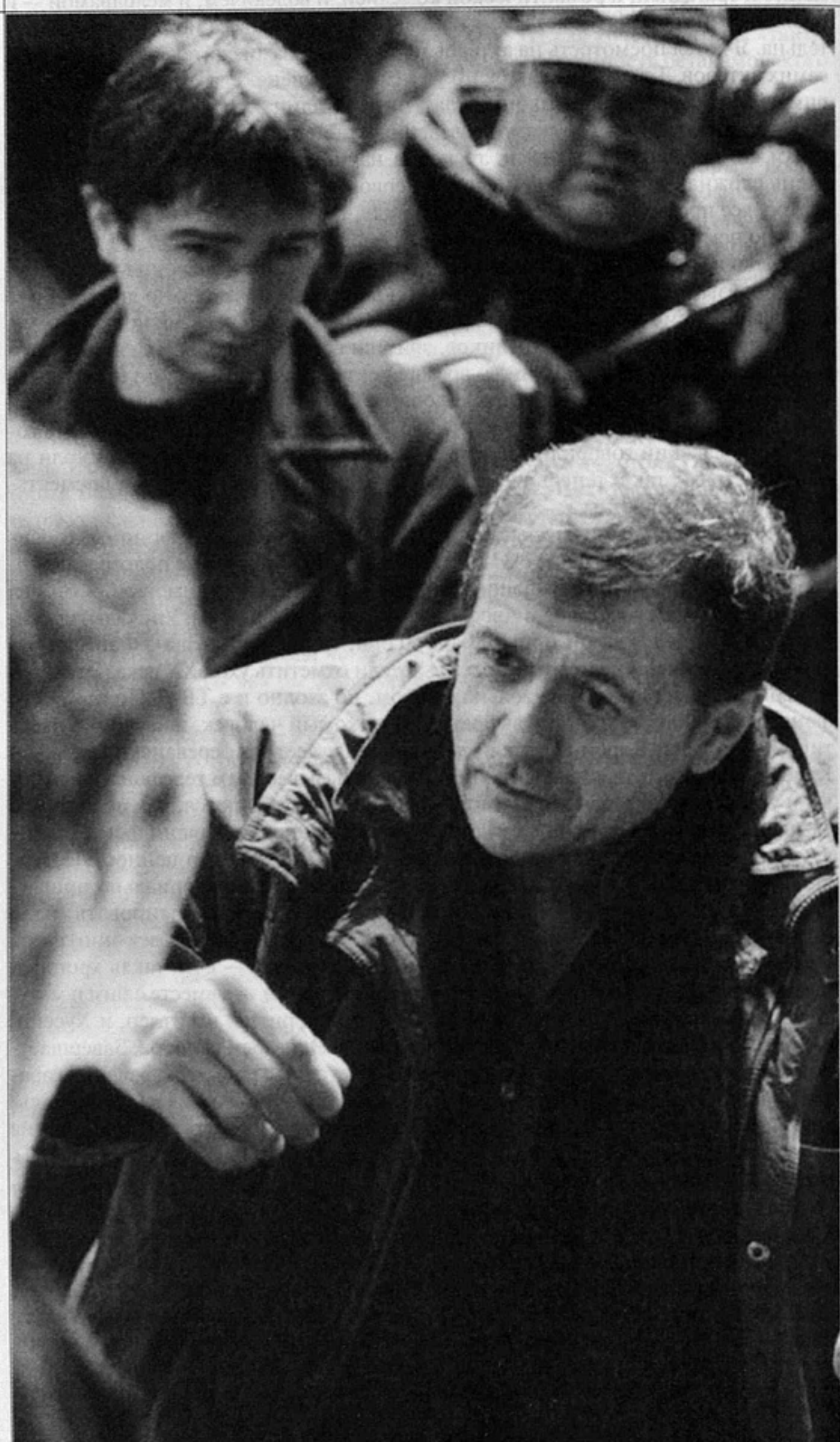
ния. Сцену бала, которая идет две минуты, мы монтировали 24 часа — так, чтобы в ней было кинематографическое напряжение. Театральная условность не имеет ни малейших точек соприкосновения с телевизионной. Не случайно Эфрос ни один из своих театральных спектаклей впрямую не перенес на телевидение. Только однажды — «Месяц в деревне». Но не получилось. А это был едва ли не самый гениальный его спектакль.

Я хотел проявить самого Олега Меньшикова в этой его постановке Грибоедова. Если бы не его талант, ничего бы не вышло. Эта пьеса может быть одновременно и трагедией, и романтической комедией, и водевилем, и мелодрамой — и практически восприятие все время на грани. И во всем пьеса может быть блистательна. Я хотел посмотреть на актеров не только глазами зрителей, но и глазами самих актеров. То есть мы как будто уже сами на сцене. Глазами Чацкого смотрим на Молчалина, а на Чацкого — глазами Молчалина. Я старался, как мог, четко выдерживать ритм, так сказать, введения кинематографа в театр. Если первые куски сняты общими планами, то позже начинается лихорадка кадров. Была очень сложная работа. Скажем, финал первого телеакта совсем не такой, как в театре, все происходит совсем в другом месте. По-моему, Олег остался доволен. Хотя по нему ведь ничего не поймешь.

Было и много рискованного. Например, в двух местах я как ни в чем не бывало показываю зал, его реакции. Внаглую. Там, где обязательно должен быть взрыв аплодисментов. И вдруг обрубаю — чтобы была ясна условность приема. Когда на сцену выходит Меньшиков, зрители всегда хлопают. При этом я считаю, что аплодировать зрители во время спектакля не должны, это проявление плохого вкуса, то же самое, когда аплодируют в консерватории между частями одной и той же сонаты. Вот что сделало с публикой телевидение! Как в 1918 году Станиславский говорил красноармейцам, чтобы они семечки не лузгали на «Трех сестрах», так и теперь то же самое. Я хотел чуть-чуть над этим посмеяться. И остаться серьезным.

Можно бесконечно рассказывать удивительные истории, связанные с «Кинескопом». Напоследок еще одна. Карен Геворкян, сам того не подозревая, подарил нам встречу с потрясающим певцом Геннадием Трофимовым — он пел все арии Резанова в «Юноне и Авось» на пластинке Рыбникова. Уникальная личность. Я слышал, как он поет романс «Гори, гори, моя звезда». Фантастическое исполнение! А дело в том, что мы хотели отметить уход XX века. Этим романсом мы расставались не только с веком, но заодно и с ТВ-6. Но где найти фонограмму, какую хронику выбрать? Незнакомый человек, живущий в квартире, из которой Карен Геворкян давно съехал, дает нам ереванский телефон Карена, я тут же дозваниваюсь до него, Карен называет нам телефон Трофимова, и уже через полтора часа все мои желания осуществляются, как по велению свыше. Трофимов отдал нам кассету, которая, как потом выяснилось, существует в единственном экземпляре. То есть отдал невероятную ценность совершенно незнакомым людям. Сила его голоса такова, что я специально приглушаю звук на монтаже, иначе душа разрывается, а монтировать надо скрупулезно, мини-кусочками. Я решил, что мы посмотрим на век минувший (грибоедовское словечко!) глазами убиенного царевича — есть такая хроника, где он робко оборачивается и смотрит в камеру. И вот он — а вместе с ним и мы — смотрит на этот век, и все проносится в безумном ритме: и Гитлер, и Хусейн, и «Битлз», и Мао Цзэдун, и Ленин, и Брежнев, и Элизабет Тейлор... Завершается видеоряд военными кадрами — замерзшие дети в снегу идут, караваны, караваны людей сквозь снег, и ясно, что война эта так и не закончилась. Этот мальчик, царевич, и юный герой из фильма Тарковского «Зеркало» смотрят друг на друга, бежит куда-то Вероника, и все они как будто вместе. Так мы расстались с веком. И с тысячелетием заодно.

Теперь надо все начинать сначала.



Патрис Шеро на съемках фильма «Интим»

ПАТРИС ШЕРО:

«Актеры всегда знают больше меня»

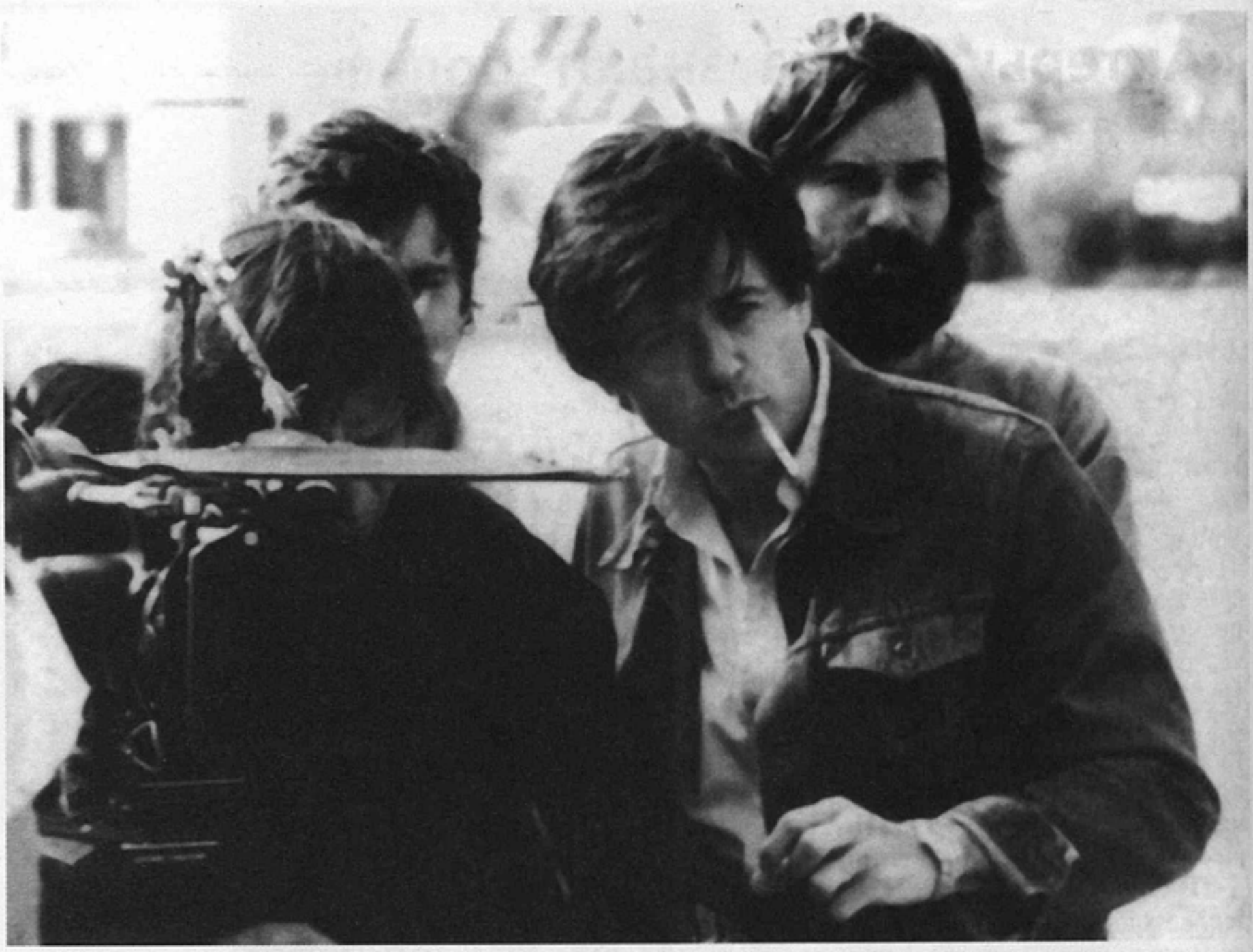
Умение добиться хорошего ансамбля — дело не простое. Про Марка Риленса и Керри Фокс, снимавшихся в «Интиме», мне говорят: «Они гениальны». И это правда. Но я чуть не просчитался. Отбор актеров — процесс почти мистический. Тем более когда пишешь сценарий, не имея ясного представления о том, как должны выглядеть исполнители. Именно так было с «Интимом». Когда же наступает час выбора, то чаще всего говоришь себе, рассматривая первые фотографии кандидатов: «Они совсем не похожи на моих героев!» Но так или иначе следует поскорее миновать этот этап. Подчас я делаю выбор, основываясь только на интуиции. Хотя мой опыт научил меня интуиции не доверять. И не бояться пригласить в последний момент кого-то другого. Режиссура — такая трудная профессия, что подчас возникает искушение прибегнуть к самому удобному решению. Когда кто-то из пробующихся на роль актеров говорит, что в восторге от сценария, от роли, что он не боится самых сложных сцен, внутренний голос успокаивает тебя: «По крайней мере, съемки не будут сложными. Бери его». Но именно в такую минуту как раз и можно сделать ошибочный выбор.

Скажем, в «Интиме» согласился сниматься превосходный английский актер, который ничего не боялся. Но ему не нравилась Керри Фокс. Однако, сам не знаю почему, я считал, что ее не надо менять ни в коем случае. Неординарная внешность актрисы, умение проникать в суть вещей без лишних разговоров, тот факт, что сексуальные сцены не смущали ее, очевидное благородство натуры — все было за нее. Среди актеров, отобранных на небольшую роль Виктора, был и Марк Риленс. К счастью, мне показали на видео его фильм для Би-Би-Си «Травяная арена», в котором он потрясающе играл боксера-алкоголика. Наблюдая за ним, за его живым лицом, на котором можно было прочесть самые затаенные чувства, я внезапно понял, что это и есть лучший кандидат на главную роль. Помню, это была решающая неделя. Мне казалось, что я раскачиваюсь, как акробат на проволоке. Через три месяца должны были начаться съемки. Я поговорил с Марком, который ничуть не удивился и сказал, что мысль недурна. Я свел его с Керри. При этом сам опоздал на свидание из-за того, что ошибся станцией метро. Но все получилось очень славно: в первые минуты знакомства они оказались одни. Когда я пришел, мне очень понравилось, как они разговаривали и смотрели друг на друга. Эти люди, действительно, пришли познакомиться: это не были актеры, притворявшиеся, что не знакомы. Мы сразу оказались в интимной обстановке фильма.

Английское слово intimacy звучит сильнее, чем французское intimité, суть которого извратили скандальные журналы на амурные темы. Марк и Керри восприняли само это понятие очень серьезно. Поэтому сцены близости не составили для них никаких проблем. У обоих хватило ума понять, что эти сцены совершенно необходимы для сюжета. В самом начале отношений поведение ге-

роев продиктовано одной физиологией, влечением. Но подобная интимность — западня, ибо в какой-то мере она мешает подлинной близости в дальнейшем, когда в отношения вторгаются чувства и внешний мир. Я знал, что многого требовал от артистов в откровенных сценах. При этом я снимал не только их игру, но их тела, согласие тел друг с другом.

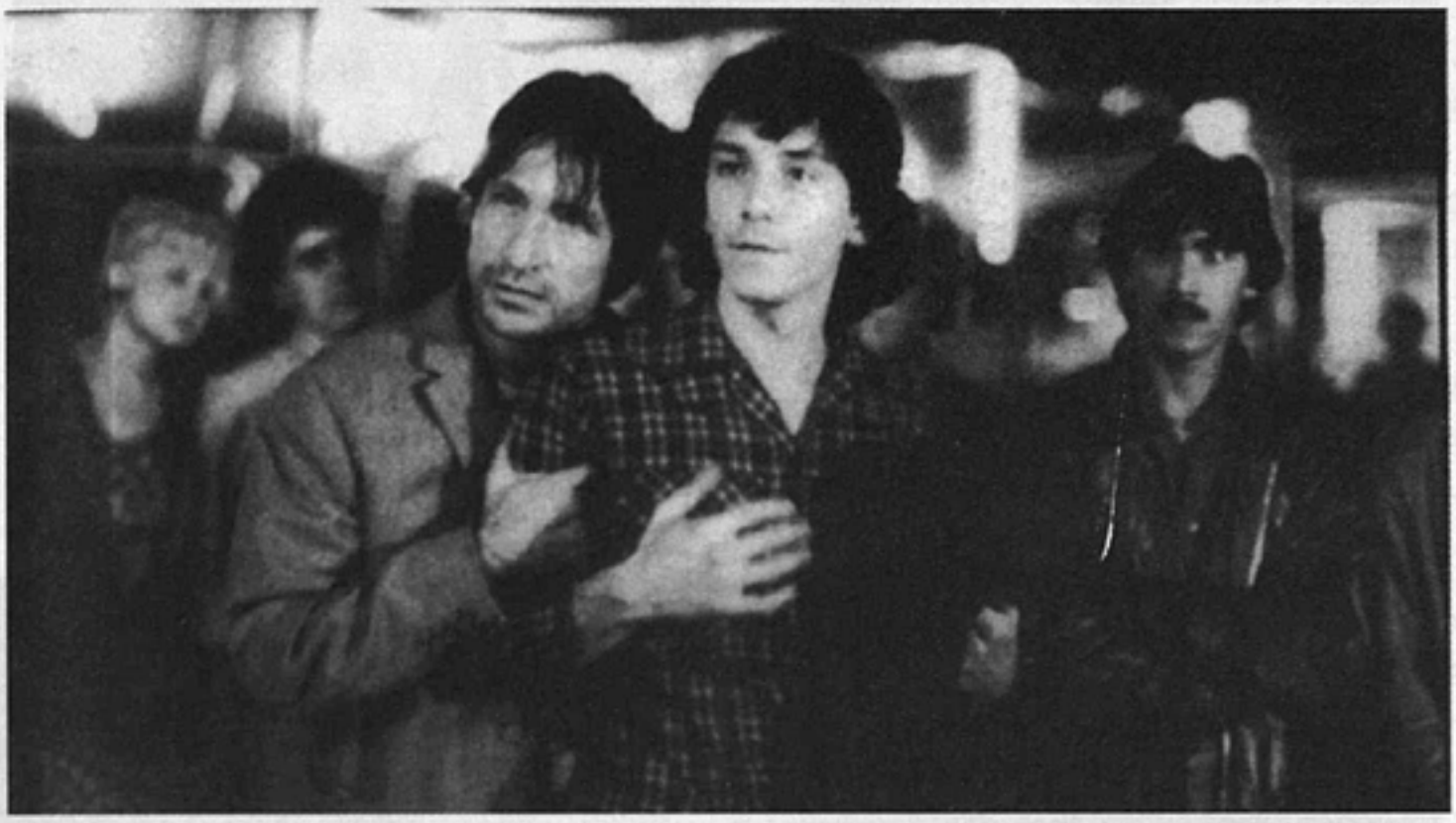
Я не могу сказать, почему и Керри, и Марк изъявили готовность сниматься в этих постельных сценах. Но с той минуты, когда они приняли вызов и согласились идти до конца, то есть раздеться, моя задача заключалась в том, чтобы помочь им наилучшим образом выполнить их актерскую задачу. Я подошел к ним с бесконечной осторожностью, снимая все именно так, как было написано в сценарии, сохраняя нетронутыми диалоги. Ничего не импровизируя. Ни в чем их не обкрадывая, никак не ограничивая. И, в особенности, не торопя — я был готов потратить много времени на съемки этих сцен. Тут все определялось ими самими. Они приходили на съемочную площадку, когда были готовы.



Патрис Шеро на съемках фильма «Раненый человек»

Я убежден, что актеры всегда знают больше меня про то, что касается логики поведения персонажей. Я, конечно, догадываюсь о некоторых вещах, у меня есть интуиция, зато им известно лучше, что их герои должны или не должны делать. У них есть секрет, которым не владеет режиссер. В отношениях между актерами и режиссером все зависит от степени взаимопонимания. Режиссер полезен в тех случаях, когда актер сумеет добиться лучших результатов с его помощью. При этом режиссеру очень важно, как в спорте, понимать, насколько он хороший тренер для работы с данным человеком. В противном случае у них ничего не получится. Именно поэтому, в отличие от многих моих коллег, я не верю в пользу конфликтных ситуаций во время работы. Особенно в кино. Конфликт означает, что ты снимаешь раздраженного человека, которому все мешает, которому ты вставил палки в колеса, это отражается в его взгляде и редко приносит хороший результат. Я стараюсь создать на съемках иную атмосферу, окружить актеров условиями, в которых они смогут превзойти самих себя.

Именно так и произошло в любовных сценах «Интима». Это не значит тем не менее, что ими не надо руководить. Клод Берри сказал мне однажды: «Актерами не руководят, достаточно их удачно выбрать». Я решительно иного мнения. Я считаю, что актерами надо руководить. Задача режиссера заключается в том, чтобы дать им сыграть как можно лучше, помочь прорасти в них чему-то такому, что еще никогда себя не обнаруживало. Актеры не должны стесняться, показывая то, что в них есть дурного, точно так же они не должны нравиться любой ценой. А на режиссера ложится ответственность позволить им наиболее полно раскрыть свои возможности.



«Раненый человек»

Для этого и нужно всецело посвятить себя работе с ними. Принести в жертву актерам все остальное. Не ограничиваться одним дублем. В такой же мере, в какой я не верю актерам, которые говорят, что не любят репетиции, я не верю тем из них, кто считает, что они хороши уже в первом же дубле. Первый дубль — это лишь заснятая репетиция. По-настоящему репетиции начинаются тогда, когда работает камера. Поэтому не надо бояться снимать, снимать, снимать. Подчас нечто новое может появиться в игре актера лишь после четвертого дубля. И даже когда возникает ощущение, что, казалось бы, все исчерпано и в дальнейшем будет только хуже и хуже, внезапно может произойти нечто невероятное, заранее не предусмотренное.

«Интим»

Нельзя актеру ничего навязывать. В конечном счете он всегда ускользает из твоих рук, его мысли так и остаются тебе неведомы. Это как в семейной жизни, когда неизвестно, что у одного из супругов на уме. Вот и начинаешь говорить актеру разные вещи, и в какой-то момент вдруг одно лишь слово производит желаемый эффект и в его глазах зажигается огонек. Но мне все равно останется неизвестным, какое именно слово вызвало подобную реакцию. Я теперь долго разговариваю с актерами и очень часто — даже все чаще — во время съемки, а уж они вольны воспользоваться моими подсказками или нет.

В этом постоянном диалоге есть что-то захватывающее. Но для того чтобы этого добиться, недостаточно и пятнадцати дублей. С одной стороны, нужно между дублями все время «подкармливать» актера, говорить ему разные вещи, а не только: «Мы это переснимем». С другой — иметь бдительного оператора, умеющего схватить лучшие мгновения. Мне помнится один план с Жан-Югом Англадом на съемках «Раненого». Он открывал окно, шел дождь, он говорил: «Я пошел». Мать спрашивала его: «Куда ты собрался?» Он отвечал: «Не знаю». Во время одного из дублей у актера были слезы на глазах. Оператор Ренато Берта сказал мне: «Этот дубль технически получился хуже, чем другие, но актер вели-

колепен». И, конечно, именно он остался в фильме. То, чего добивается Эрик Готье со своей камерой, просто невероятно. Я видел, как на съемках картины «Те, кто любит меня» он скользил между двумя актерами с камерой на плече, ничуть не мешая им играть. На съемках «Интима» он был еще одним актером среди других.

Работающие со мной актеры чувствуют, что попали в хорошие руки, когда видят, что ради них я готов пожертвовать многим, что готов помочь им лучше играть, придумывать такое, что позволит им глубже погрузиться в неведомое, о чем ни они, ни я сам не имели до сих пор представления. Если план мешает актерам, я его убираю. Я никогда не стану снимать актера, который чувствует себя ужасно несчастным в том месте, которое ему определено по сценарию. Для меня всему начало — актеры! Их лица, тела, глаза, руки. Дебютировав в театре, я сначала стремился придумывать мир, конструировать спектакли, но быстро осознал, что самым главным для меня являются актеры. Что именно они — тот язык, с помощью которого я смогу что-то сказать. Самое потрясающее в театре — это физическое присутствие актера на подмостках. Он рядом, он живет в предложенных обстоятельствах, трансформирует их на наших глазах в нужный момент. Со временем я понял, что в кино именно это волнует меня еще больше, ибо мы приближаемся к актеру вплотную: мы снимаем его лицо, дрожание век, поры на коже...

Больше всего меня трогает в актерах их необычайная хрупкость. То есть аффективный характер этой хрупкости. Следует, стало быть, соответствовать их ожиданиям. Требуя от них множество трудных вещей, мы должны всячески их защищать, не снижая при этом требовательности. Я видел, как ранят себя актеры, напоминая маленьких детей, обрезавшихся куском стекла. В таком случае, даже если все получается прекрасно, но они, повторяю, страдают, им надо помочь, чтобы рана не стала более глубокой и не открылась снова. Я не всегда был таким любящим и нежным режиссером. В начале карьеры я был куда более властным и жестким. В 70-е годы актеры постоянно отказывались играть в моих постановках. Со временем я научился вести себя более хитро и более тонко.

Отношения с актерами — это приключение и человеческое, и творческое. Сказать по правде, именно это меня и увлекает больше всего. Я вечно не удовлетворен собой. Мне хочется работать со всеми актерами. Как с никому не известными, так и со звездами. Мне всегда нравилось иметь дело с личностями, чье обаяние и делало их популярными, во вяком случае, усиливало ее. Синьоре, Рэмплинг, Пикколи, Биркин, Аджани, Трентиньян, Аль Пачино. Меня увлекает возможность иметь дело как с актерами, которые пробуждают в зрителе желание грезить, так и с новичками, когда исполнитель — словно чистый лист бумаги на столе писателя. Тогда я могу лететь, куда захочу.

Сейчас я немного психую, ибо в перспективе у меня работа с Аль Пачино в фильме «Бетси и император» — об отношениях Наполеона с одной девушкой с острова Св. Елены. Мы уже не раз встречались, однажды проговорили четыре часа, я видел, как иногда зажигались глаза этого гениального артиста, это было потрясающее зрелище. Аль Пачино удивительно сочетает интуицию и анализ, он очень импульсивен, но умеет контролировать свои эмоции, управлять ими, трансформировать их, они возникают у него где-то далеко в подкорке, и этим он напоминает животное.

Актер вообще часто бывает похож на собаку: вот он сидит, слушает вас, предположим, на отдыхе, в перерыве между съемками, но вы видите, как в какой-то момент он весь подбирается, словно навостряет уши в ожидании вашей команды...

Интервью записал Жан-Пьер Лавуанья

Studio, N 166, Avril 2001

Перевод с французского А.Брагинского

Верея. Середина 50-х годов

ЕЛЕНА БУЛГАКОВА, ТАТЬЯНА ЛУГОВСКАЯ

Выходит душа на душу

ПИСЬМА И ВОСПОМИНАНИЯ

В июле 1943 года из Ташкента в Москву возвращаются Елена Булгакова с сыном Сергеем, а в ноябре — Татьяна и Владимир Луговские.

Для Сергея Ермолинского въезд в столицу был запрещен. Друзья помогли ему перебраться из Алма-Аты на студию «Грузия-фильм». В 1947 году он тайно приехал в Москву, чтобы показать пьесу о Грибоедове[1], которую написал в ссылке.

Тогда-то наконец и произошла их первая встреча. Сергею Александровичу было сорок семь, а Татьяне Александровне тридцать восемь. И все у них было впереди.

«Вспоминаю, например, как мы познакомились с Вами.

Помните, как я пришла в 1947 году к Фрадкиной[2] слушать «Грибоедова» и навстречу мне поднялся с дивана какой-то очень длинный, так мне показалось, белокурый и очень бледный человек в очках, очень худой и больной, и рука была тонкая и узкая. Это были Вы.

Фрадкина позвала еще каких-то режиссеров в надежде, что они возьмут Вашу пьесу. Вы читали, заметно волнуясь, из-за этого я слушала плохо: это мне мешало. [...] Пьесу хвалили, но ставить ее никто не собирался.

Вы содрали у меня с пальца бирюзовый перстенечек, сказали, что он принесет Вам счастье. Потом все ушли. На улице я оказалась между Вами и Гушанским[3]. Оба Вы сильно качались. Когда у Никитских ворот я спросила, где Вы остановились, я получила ответ: «Буду ночевать на бульваре». «Я этого не допущу, пойдемте ночевать ко мне».

Пьяный Гушанский демонстративно качнулся, надвинул шапку на лоб и зашагал прочь, всем своим видом показывая всю недопустимость моего предложения. Среди ночи дама зовет ночевать первый раз увиденного человека.

Мы закачались в Староконюшенный переулок. Мои окна были освещены. К чести моего мужа должна сказать, что он встретил

Окончание. Начало см.: Булгакова Е., Луговская Т. Жуковская, 54. — 2001, № 6.

Т.Луговская.
Конец 50-х годов

нас радостно: «Сережа, откуда ты взялся?» Действительно, откуда? Они знали друг друга с незапамятных времен.

Появилась припрятанная четвертинка, встреченная восторженно. Я легла спать в маленькой комнате. Они в большой коротали ночь.

Я проснулась утром от телефонного звонка. Вы звонили Лене Булгаковой: «Я у Татьяны Александровны Луговской. Так получилось. Я был пьяный, и она взяла меня в свой дом». Вот так состоялось наше первое знакомство» (*из записок Т.Луговской*).

Ермолинский вернулся в Тбилиси отбывать бессрочную ссылку. Он жил в небольшом Доме творчества писателей «Сигурамо». Шли бесконечные осенние дни одиночества и тоски, когда Сергей Александрович постоянно должен был ходить отмечаться в НКВД, а ответ из Москвы о судьбе пьесы не приходил. И он совсем отчаялся. Однажды приготовил веревку и присмотрел крюк. Внизу раздался стук в ворота. Стук был настойчивым, на него нельзя было не откликнуться. Он спустился. Письмо, о котором с такой настойчивостью пытался докричаться почтальон, было от Татьяны Луговской.

Потом она признавалась, что никогда в жизни не писала мужчинам первая, но тут точно что-то ее подтолкнуло. Татьяна Александровна писала, что все время думает о нем, просила его не отчаиваться, терпеть, надеялась на встречу. Так он остался жить.

«...Письмо Ваше так меня взволновало, — писал в ответ Ермолинский, — что я почувствовал нестерпимую потребность немедленно, тут же совершить какой-нибудь подвиг. Если бы я был летчик, то учинил бы в воздухе какое-нибудь такое-эдакое поразительное антраша. Если бы был воин, то, может быть, взял какую-нибудь совершенно неприступную крепость. Если бы был Пушкин, то разразился бы шедевром грусти и любви — таким, что через столетия прослезились бы от душевного умиления загадочные наши потомки. Но так как я ни то, ни другое и не третье, то мне ничего не остается, как только, предавшись очаровательным грезам, утешить себя мыслью, что мне отпущена Богом именно такая созерцательная жизнь — и больше ничего.

Благословляю Вас, что Вы существуете на свете! И целую Вас почтительнейше за строчку — «мне скучно без Вас».

Пьесу наконец разрешили ставить в Театре имени Станиславского, Сергея Александровича вызвали в Москву. Начался очень трудный и в то же время очень счастливый роман. Их разделяли его жизнь ссыльного и ее замужество. Но, преодолевая преграды, они шли друг другу навстречу.

«...Сколько звонков по телефону в КГБ, вранья его сестре, отказов в прописке, прятанья его у меня от милиционеров, которые приходили к тетке выгонять его из Москвы, вздрагивания его руки, если мы встречали милиционера на улице, ночных вызовов в таинственный номер на Арбате к оперуполномоченному, подлостей бывших «друзей» *(из записок Т.Луговской).*

Их семейная жизнь началась в каютах разнообразных пароходов. Только там они могли быть вместе без проклятой прописки. Один пароход, другой, третий. Река создавала ту неспешную, размеренную жизнь, в которой было место и для спокойного разговора, и для воспоминаний, и для шуток, и для всего того, что наполнило их общую жизнь.

Когда у них появился свой дом, Елена Сергеевна Булгакова приходила к ним в гости, писала им письма.

«Ей было уже больше семидесяти лет, — вспоминал Ермолинский, — но она была привлекательна, как всегда, как прежде, и, не преувеличивая, скажу — молода!

Когда жизнь ее сказочно переменилась, она жила уже не на улице Фурманова, а в новой небольшой, очень уютной квартире на Суворовском бульваре, у Никитских ворот. Огромный его (М.А.Булгакова. — *Н.Г.*) портрет в овальной раме, сделанный по фотографии, лишь в общих чертах напоминал его образ, но этот образ оживал в ее рассказах. Она с живостью передавала его юмор, его интонации. Она оставалась все той же Леной, но она необыкновенно раскрылась. Его смерть была неподдельным, охватывающим всю ее горем. Не утратой, не потерей, не вдовьей печалью, а именно горем. И оно было такой силой, что не придавило ее, а напротив — пробудило к жизни!»

В книге Ермолинского о Булгакове есть такие слова: «Я служил ей (Елене Сергеевне. — *Н.Г.*) всем, чем мог. Мой неотягчающий долг».

Дом Сергея Александровича и Татьяны Александровны стал радостным местом встречи для многих людей, принадлежавших к разным поколениям, — Н.Эйдельмана, В.Берестова, В.Каверина, А.Эфроса, С.Юрского, В.Лакшина, А.Аникста, Д.Данина, Н.Крымовой, Н.Рязанцевой, А.Демидовой, Л.Петрушевской, Н.Ильиной, А.Хржановского и многих других. «Тут все казались хорошими, — писала Наталья Крымова. — Потому что дом притягивал к себе хорошее, а плохое оставлял за дверьми. Каждый получал здесь свое. Собирались лица очень разные, но в доме они становились лучше, это точно»[4].

Сергей Александрович написал один и в соавторстве много известных сценариев: «Неповторимая весна», «Друг мой, Колька!», «Неуловимые мстители» и другие. Но более всего он боялся не успеть написать воспоминания о Булгакове и историю посмертной жизни булгаковских произведений. Он умер в 1984 году, оборвав рукопись на полуслове...

18 февраля накануне десятой годовщины со дня его смерти Татьяна Александровна особенно волновалась. Близкие тоже были напряжены — ведь она давно твердила, что отметит ее и сразу умрет.

«...Вот когда пришло время мне непрерывно думать о тебе,

Ермолинский. Раньше я боялась, а теперь мне уже пора умирать». Кажется, это был единственный случай, когда она обратилась к нему на «ты».

Друзья собрались, на этот раз не было роскошного стола, за которым все встречались из года в год. Гости сидели на кухне, а Татьяна Александровна уже без сознания лежала в своей комнате. На следующий день ее не стало.

Незадолго до смерти она все беспокоилась об одном — чтобы они обязательно встретились с Сергеем Александровичем там, на небесах...

Когда-то она написала ему в Дом творчества, где он работал над очередным сценарием: «Мне одиноко без Вас. Я очень Вас люблю. Вы моя единственная любовь в жизни. Это Вас обязывает, простите меня за это».

Из дневников Татьяны Луговской

Вспомним, как мы[5] первый раз сели на пароход «Радищев». Колесный еще пароход. Какое это было счастье иметь над головой крышу и быть вместе. Мы выходили гулять на всех пристанях, мы радовались шлюзам.

В мутном воздухе шлюза мы толчками поднимались вверх. В воде плавала пена, похожая на гигантские плевки.

Из-за холодной и мертвой стены шлюза, словно приподнимаясь на цыпочки, стала появляться жизнь в виде домиков с красными крышами, дороги и нескольких голодных и тощих собак.

Над Угличем кудрявились старинные облака.

Церкви большими просфорами лежали на горизонте, заключенные в клетки из проводов и вышек.

Чистенькие старушки продавали на косогоре топленое молоко и китайские яблочки.

Мы сидели на бульваре. Собственно говоря, это был не бульвар, а кладбище, которое тянулось вдоль всего Сталинграда. Будущего Сталинграда. Ближе к реке стояли трущобные черные дома. Около бульвара кое-где вырастали новые. Ближе к окраинам люди жили в фундаментах бывших домов или в подвалах. Так в кирпичной кладке проделано окошечко сантиметров тридцать, и на нем даже повешена половина занавески и в каком-нибудь черепке цветочек стоит. Все как следует...

Вдоль города все могилы, могилы и цветы около них. Так проглядывал будущий бульвар. Легкий ветерок приносил запах тлена.

Все смешалось вместе.

Бульвар вытеснял кладбище. Стояли лавочки, намечались будущие фонтаны, в которых вместо воды стояла грязь.

Я приехала в Верею. Лена Фрадкина мне позвонила оттуда, что она сняла мне комнату. Это был первый раз, что мы будем жить вместе с Сережей, не на пароходе, а в доме, и это был очень важный момент в моей жизни.

В то время у С.А. еще не было настоящего паспорта, и мы должны были жить врозь: я у себя, а он у тетки.

Когда я приехала в Верею и нашла нужный мне дом, на его крыльце хозяйка разжигала примус. У нее вместо рук были культи, но она умело владела своими обрубками. Была еще не старая и довольно красивая женщина.

Провела меня в комнату, выкрашенную в ужасный голубой (скамеечный) цвет.

В углу швейная ножная машинка, в другом — кровать с продавленным матрасом. Вот и все. Под грязным окном, почти вплотную, дачная уборная.

Внесла вещи и в отчаянии села на драный пружинный матрас.

В этой комнате нельзя было жить. Здесь можно было только погибать. Я хо-

тела жить, поэтому вышла на улицу и пошла куда глаза глядят. Через лужайку, по утоптанной глиняной розоватой тропинке мимо колодца, мимо чужой неодинокой жизни, мимо забора и сада, увешанного яблоками.

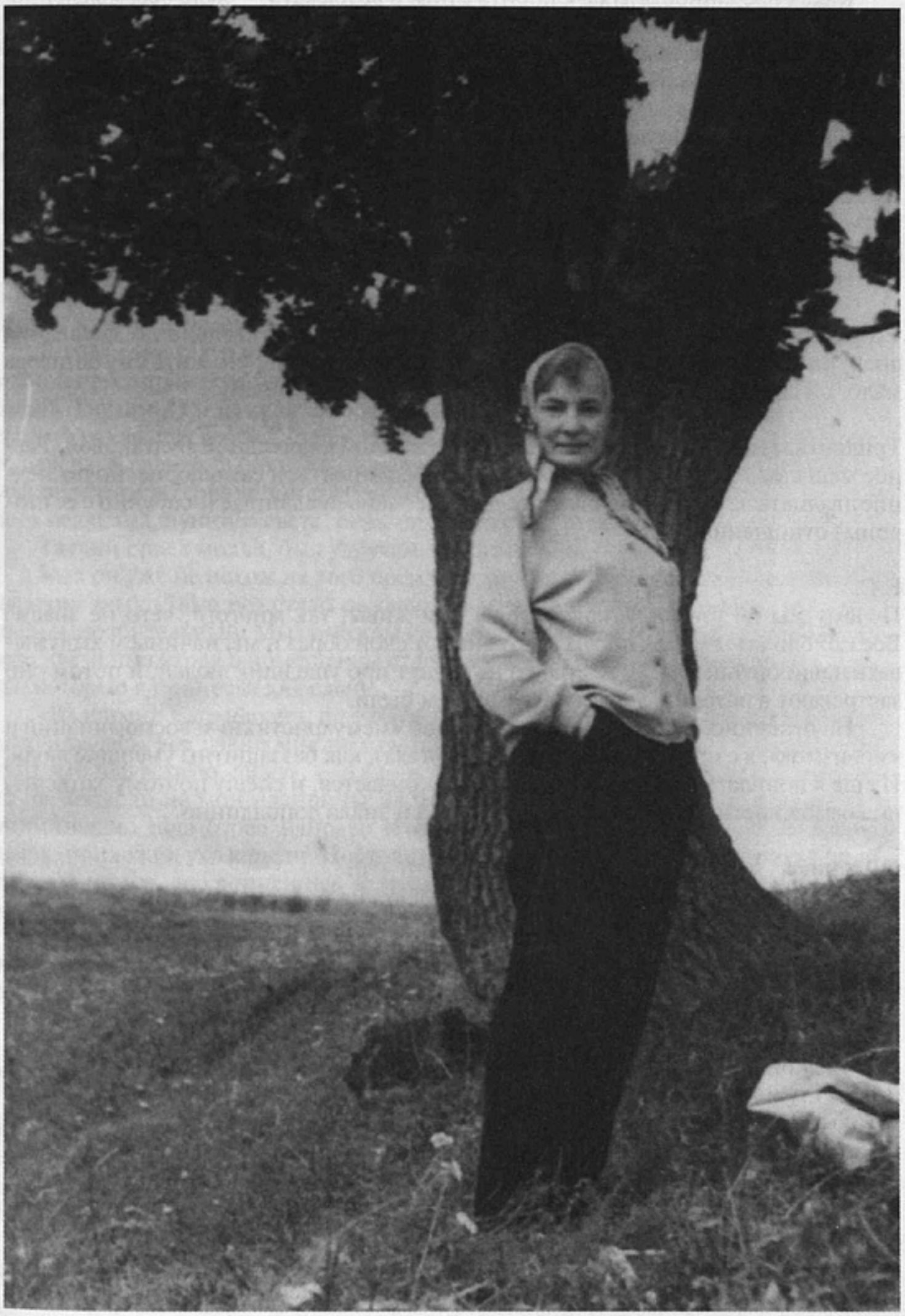
На заборе сидел озорной мальчишка. Счастливый дом[6], окруженный яблоками.

— Мальчик, мальчик, — сказала я, — не сдается ли здесь комната?

— Нет, — ответил он, сплевывая. Потом ткнул пальцем в дом напротив (я не смела подойти к нему, так он был важен и красив) и сказал: — Вон туда стучись, там жильцы съехали на днях: очень петухи кричали. Спать не дают. Хозяйка курей держит.

Милый Сереженька!

Вас уже нет на свете, а я все время с Вами разговариваю... Да, Вы были правы, а я была дурой! Вы были правы, когда говорили, что Булгаков гений. И не



Т. Луговская. Верея. Середина 50-х годов

оттого я убедилась в Вашей правоте, что все кругом кричат, что Булгаков гений, и пишут про него, и вдруг все стали его друзьями. Нет, не от этого, просто я сама по себе, как в потемках, пробираюсь к Вашим словам и перечитываю «Мастера и Маргариту».

Какая непоколебимость, какая твердость духа была у Вас! Я все время думаю, что я должна, я обязана написать о Вас. Но мысли рвутся, все какие-то куски сцен в голове, и на глаза набегают слезы... Буду писать отрывками.

Рука не пишет, глаза не видят, голова, как болванка для шляпы.

Вы твердо говорили: «Миша — гений». А я Вам: «Почему Вы так твердо это говорите?» Вы же в ответ: «Когда Булгаков первый раз прочел кусок из «Мастера и Маргариты» (кажется, это было где-то около или на Собачьей площадке) и Миша неуверенно посмотрел на меня: — Ну как тебе? — я твердо ответил ему: — Миша, по-моему, это гениально»[7]. И сейчас я говорю то же самое. И Вы увидите, что через три дня, как только будет напечатан «Мастер», то же самое будет говорить весь мир...

Какая преданность духа! Спорить с ним и возражать — было бессмысленно.

Вы ведь всегда говорили: «Миша был гений». А я спорила, не понимала.

Не будем забывать, что это сочинение (книга о М.А.Булгакове. — *Н.Г.*) писалось в 60—70-е годы, задолго до всех последующих публикаций о Булгакове, и было опубликовано после трех лет хождения по инстанциям только в 81-м году, с изъятиями цензуры.

Есть разные подвиги. Быть гением тоже подвиг. Ратное поле тоже подвиг. Отсидеть за своего друга в тюрьме и после этого в трудные годы молчания и опасности написать откровенно про его жизнь — тоже подвиг.

Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за други своя.

С.Ермолинский работал над записками о Булгакове буквально до последних дней; они обрываются на полуслове. Еще раньше, поняв, что жить ему осталось мало, он составил конспект второй части (в комментариях).

Тридцатилетняя дружба связывала меня с Еленой Сергеевной Булгаковой. Разное мешалось в эту дружбу — и горечь, и преданность, и самолюбие, но последние двадцать лет это были доверительные и очень преданные (особенно с ее стороны) отношения.

Е.С.

Почему мы не узнаем у людей, пока они живы, так многого, чего не знаем? Все приблизительно. А потом выстраивают свой образ и мы начинаем выдумывать наши ощущения. Чего только не пишут про ушедших людей, и потом они застревают в истории совсем другими, чем были.

Начитавшись в последнее время разной «мемуаристики» и воспоминаний и «мовизмов», я с прискорбием увидела (поняла), как беззащитны умершие люди. И еще я поняла, что и мой путь по жизни кончается, и спешу поэтому записать, по возможности правдиво, то, что я видела и знала доподлинно.

О Татлине

В конце 20-х годов в шумном доме моего брата на Староконюшенном переулке собралась небольшая компания писателей. Помню, что среди них был Дмитрий Петровский[8] и его жена Мария Гонта. Оба украинцы и друзья Татлина. Посидели, поговорили, и Дмитрий Васильевич предложил всем ехать к Татлину. Прихватили и меня, еще совсем девчонку.

Татлин жил тогда при Вхутемасе на Мясницкой улице. Комната показалась низкой. Мебели было мало, но нагорожено досок и подрамников достаточно. В углу на топчане сидела, поджав ноги, красивая женщина с косой вокруг головы. Я поняла, что это была жена Татлина. Не вставая с места, приветливо и спокойно она здоровалась с гостями. В ней чувствовалась привычка к таким нашествиям. Наша компания привезла водку и какую-то незатейливую закуску. Поставили ящик, выдвинули старый облупленный чемодан и на этом самодельном столе водрузили бутылки и стаканы. Сидели кто где. Пили, говорили. Я во все глаза смотрела на Татлина. Он был еще молодой тогда. Высокий и сильный, с крупными руками, белесый, с каким-то сонным лицом. Поразили

меня ресницы — густые, прямые и длинные (как у коровы). И совершенно белые.

Когда выпиты были все бутылки, Татлин поднялся, большой, как дерево, и полез куда-то под диван, не то в диван, доставать бандуру. Сел. Твердо и бережно взял ее рукой мастерового. Обтер с нее пыль рукавом, что-то наладил в ней. Прислушался. Занавесил глаза белыми щетками ресниц и запел. Пел старинные украинские песни. Пел по-русски и по-украински.

Растворяйтись, ворота,
Выходи гулять, тюрьма.
А, и нету никого там —
Посходили все с ума.
Эх, ты, горе — непогода.
Трудно в доме жить — печаль.
А у вора, у соседа
На стене висит пищаль...
Как во поле да во речке
Тай плавало ведеречко.

Мягко вторила ему босая жена. Пел он завораживающе. Тоскливо. Пропевая горе многих-многих людей. Глаза во время пения не открывал. И еще больше, чем пение, помню слезу, которая перекатывалась по реснице, запутавшись в ее густоте. Я все ждала, когда же она скатится, когда упадет. А она все цеплялась за Татлина, все не хотела отдаляться от него. Пел он, как поют незрячие люди — бесконечно грустно и прислушиваясь внутри себя к звуку.

По зимней Москве мы возвращались домой. И тут Петровский рассказал, что Татлин мальчишкой убежал из дому от мачехи и пристал к слепцам. Был у них поводырем и пел с ними, вот и привык закрывать глаза.

Прошло столько лет, я уже забыла тембр его голоса, уже не слышу его, но до сих пор отчетливо помню эту крупную, круглую татлиновскую слезу, цепляющуюся за его ресницу.

В 1946 году Театр имени Моссовета предложил мне сделать костюмы к колхозной пьесе драматурга Сурова[9]. Пьеса была ужасна, но декорации должен был делать Татлин. И я немедленно согласилась. Весь макет он виртуозно вырезал своими руками из дерева. Деревня, дом, забор, земля — все было из некрашеного дерева. Красиво было удивительно, но постановщик Ванин[10] был недоволен условностью материала. Он требовал грубо и даже кричал на Татлина. Ему хотелось реализма, лунного света, скрытого театральным тюлем.

Татлин сидел молча, был удручен. Спектакль закрыли.

Был он уже не похож на того прежнего молодого Татлина, который пел в ту давнюю зиму. Лицо его стало рыхлым, белым, сам какой-то тихий, растерянный, подозрительный. Мы однажды сидели в актерской уборной (Театр Моссовета временно играл в помещении старой Оперетты) и разглядывали мои эскизы, которые я принесла для сдачи.

«Владимир Евграфович, признайте, как бы я ни старалась, как бы ни сосредоточивалась, все равно мне не удается никогда выразить, даже в малой доле, того, что я чувствую, вижу», — жаловалась я ему. Татлин долго молчал, смотрел то на меня, то на мои планшеты. Потом встал, подошел к двери, открыл ее и внимательно посмотрел направо и налево: нет ли кого в коридоре. Закрыл дверь, приложил ухо к щели. Постоял настороженно. Потом на цыпочках подошел ко мне и, наклонившись к моему уху, тихо сказал (почти прошептал): «И мне тоже...»

Я не знаю, каким был Татлин. Я его побаивалась, хотя и работала с ним, и это была большая честь для меня. Я даже заступилась за него однажды, но все равно я его не знала и боялась.

Как это произошло, что я могла заступиться за него и накричать на Ванина?

Мало кто понимал его, искусство его было в те годы непонятно и вызывало насмешку.

Он сделал поразительный макет из дерева. Ванин кричал на Татлина, что это он ему напортачил. Давай луну! Иначе все к черту! Вот тут мне пришлось заступиться за эту красоту. Что я кричала в ответ — не помню, но предполагаю теперь, что отстаивала право большого художника, а он сидел тихо, послушно, положив большие руки мастерового на стол, извиняюще опустив глаза.

«Луну требуют, — тихо и растерянно сказал он и вдруг радостно, подтолкнув меня: — Сработаем луну из меди».

Но сработать луну ему так и не удалось. Спектакль не пошел.

Реплики, слышанные мною в общей кухне

Все мы люди разного калибру.

С утра начинаешь закруглять свои нервы.

Ну что такое американцы? Это те же японцы, только обратно.

На базаре такая дороговизна — сплошные контрасты.

Она, когда правду говорит, то ясно врет.

Мы с ней все время спорили, она никак не вникнет в мою конструкцию.

Она женщина без всякой нормировки.

Ребенок у ней, конечно, недоброкачественный, но с ним можно бороться.

Она выглядит собой очень образованной.

У Вали родился ребенок, но тело у него какое-то неумное!

Жулики сейчас — это самый модный предмет.

Если б я не убирала в кухне, так тут можно целую динаму повесить.

Из-за этой плохой погоды у меня ни в руках, ни в ногах нет никакого совершенства.

Она уже до того дошла, что ни к какому разуму не подходит.

Вопрос: «Почему у вас ребенок так плачет?» Ответ: «Это у нее такой процесс».

Ну что в нем толку: пришел и развалился на диване, как трофей.

Она кругом больна, и вид у нее какой-то щепетильный.

Я не хожу к врачам, у них какая-то странная динамика, и все они врут. Скудная бригада.

Так жарко, что я совсем распарилась, как белуга в собственном томате.

Что это она не шлет письма, как кляча самоварная?

Она была в салатовом платье, очень из себя выразительная.

Мы положили ее в санаторий, там будут совершенствовать ее болезнь.

Он как напьется, зараз начинает портить свое мнение.

Может, он и всех считает дураками, но я на эту фантазию не желаю понижаться.

С ним когда разговариваешь, все время приходится делать разные сокращения ума.

Сегодня хлеб взяла подороже, но все равно он не дает никакого значения.

Я: «Как мне надоело стряпать!» Она: «У меня тоже бывает такое безразличие предметов!»

Переделкино

Ужасно много старух и почему-то на костылях или с палками (и у всех повреждена шейка бедра — это сейчас модно). И мужчины все с одинаковыми лысинами, отличаются только по цвету — рыжие, седые, серые. Ну а, в общем, все одно и то же. И всегда все об одном. «Вы были на воздухе?» — «Я иду с воздуха». — «Ну как на воздухе?» — «Какой сегодня воздух?» Этот воздух стоит кругом меня, как бетонная стена. И так бы и схватила топор и разрубила его. Сижу без воздуха. Наблюдаю воздух из окна. Как стога, торчат зеленые кипарисы. Шесть штук. Плотные, как из зеленой ваты. В них ныряют маленькие птички, как в стену, высунулся маленький клест и машет мне. И манит. Дорожка к нашему корпусу убийственно прямая, даже видна калитка в конце. Но Сережа по ней не идет. Сосны такие толстые, а береза совсем тонкая и выросла выше, чем сосны.

Хлопают дверцы машин. Все время кто-то приезжает.

Приветливо лают собаки. В общем, осень как осень, даже хуже обыкновенной. Если не летают самолеты, стоит звенящая тишина, и тогда бывает слышно, как где-то идет поезд.

Некоторые, кто без костылей и без палочек, ходят вразвалочку. Надо и мне так попробовать — голова будет меньше кружиться.

Навещал меня Каверин. Его так мало, что, кажется, даже я могла бы его поднять... Очень жалок, а щечки с круглым румянцем. От прогулки. Все время хвастался, еле сводя губки, что написал четыре книги, пишет пятую. Потом задумался и говорит: «Надо как-то доживать». И глубоко вздохнул. Как грустно, а ведь недавно еще был гусаром.

Говорят, будет бабье лето. То-то уж бабы порадуются. Подышут воздухом, а я буду из Москвы махать им рукой.

Лес лысеет в нижнем ярусе. Наверху еще держится листва. Кленовые листья за один день озолотили все асфальтовые дорожки. Если лист лицом — это кроп,

если наизнанку — лимонная желтая и даже с прозеленью. Удивительно, самый маленький, самый паршивенький листик выглядит на земле красиво.

Сегодня вышла на кукурузное поле. Такой прекрасный горизонт в легкой дымке. Почему-то вспомнился Пастернак, как он стоит на фотографии с лопатой. Что-то копает в своем огороде. От него тоже было видно это поле. Да, определенно природа прощается. Только кто с кем прощается, неизвестно. Она с нами или мы с ней?

Опять поразилась, какая стремительная сила у берез — расти ввысь. Совершенно не беспокоятся о толщине ствола, об устойчивости. Все время хотят

С.Ермолинский и Т.Луговская. Снигири. Середина 60-х годов

вверх, всех перещеголять и вырваться к солнцу. Сосны развиваются более равномерно и надежно. Уже второй ярус деревьев тоже поредел. Теперь виден лес за шоссе. А вечером огоньки в нашем коттедже. Как грустно на них смотреть.

Лес подурнел. Холодно. Ветер. Как первые снежинки, пролетают за окном желтые березовые листья. «Ну зачем же выходить гулять в такую погоду? Надо сидеть дома», — с удовольствием думаю я.

Деревья не краснеют — желтеют или просто жухнут. Солнца не было. Если писать асфальт, надо мешать сажу, кроп и киноварь. И очень много листьев на нем втоптано. Красиво. Абстракция.

Всякий бывает только тем, чем может быть.

Ночью иногда я слышу, как ходит по комнате смерть. Очень тихо, очень незримо, но ощутимо.

Думаю, что мне никто не может помочь, я должна сама, спотыкаясь, тянуть свою лямку как расплату за свое счастье.

Как у жирафа отросла за века шея, потому что ему нужно дотянуться до верхушки дерева, чтобы питаться, так у нас отросла душа, чтобы жить. На Западе это иначе.

Мотались до глубокой осени кисточки желтых листьев на верхушках деревьев (по-моему, это были вязы). Почему-то мне это напомнило мою старость и упорное сопротивление смерти. В декабре все верхушки облетели, а до этого, несмотря на жестокий ветер, который сдирал всю листву, эти верхушки были живыми и без конца мотались перед моим окном.

Мечтать можно только о несбыточном, тогда сбудется сбыточное.

Если бы Сережа не слушал меня, все бы заглохло во мне, заросло бы сорной травой повседневности.

Утром, на рассвете, лежа в потемках, я проснулась от удушья. Мне было очень плохо. И я была совсем одна. Легко, как в балете, развевая легкую одежду, мимо меня (от окна к двери) прошла смерть. Я не видела ее лица, но чувствовала, что она улыбается. Она прошла легко — как по воздуху — и исчезла. Мне стало легче. Я сумела принять лекарство и заснула. Не было страшно, но было очень тоскливо.

Мне скучно и не нужно писать беллетристику. Мне интересно писать про мои мысли, про мое узнавание жизни, про чувства, наконец. Подглядывать за жизнью тоже интересно (понимать ее).

Выходит душа на душу.

Одинокие снежинки, как потерянные, носились в воздухе.

Где взять силы, чтобы написать книжечку о жизни: о чувствах, о природе, о тех минутах счастья, которые посещали меня? Где найти силы (а они уходят) и твердость руки, и волю?

Я прожила очень счастливую жизнь, но настоящее счастье (огромное) посещало меня только несколько раз и всегда это было связано с природой. И с Сережей.

Неразрывность нашей судьбы определилась моментально.

Иногда вот так — запишешь ночью, а потом потеряешь. Зачем писала? А ведь было важно. Очень даже.

Живет, не заглядывая вдаль.

Ум без употребления гибнет.

Это был тот редкий случай, когда исполнение было лучше проекта.

Я очень любила ее, поэтому она казалась мне несчастной.

Вся комната была поглощена солнцем.

Не имею права писать воспоминания, но свидетелем я этому была.

Узор человеческой жизни, в котором страдания являются лишь завитушками.

Вдруг рождается одна главная мысль, иногда пролетает и забывается, иногда держится в голове довольно долго. Например: не боюсь умереть, боюсь умирать. Смерть неизбежна, как и рождение, и рожденного не минует, а вот у-ми-ра-ть страшно.

Для жизни сделано много, для смерти почти ничего.

Письма Елены Булгаковой — Татьяне Луговской и Сергею Ермолинскому

1946—1970

6.09.46. Москва

Милый Сереженька, прости, что не писала так давно. У меня голова кругом шла все последнее время от разнообразнейших хлопот. Ну, конечно, самое главное дело мое, жизненно важное и для меня, и для Сергея, — это его поступление в институт. Он выдержал в июне все экзамены (одиннадцать) на аттестат зрелости. А в августе — приемные экзамены (пять) в институт, а вот теперь Сергей уже студент редакционно-издательского факультета Московского полигра-

фического института. Ты представляешь себе ясно, какое это счастье, что все это позади, все эти бесконечные бессонные ночи, так как дней не хватало на подготовку, все волнения в дни экзаменов. И Сергей, и я — оба — всегда говорим: «Мы выдержали». И это действительно так: все происходило при полнейшем моем участии. А уж дни экзаменов я не забуду долго. Когда Сергей уходил в школу или институт на экзамен, я не находила себе места, ничего не могла делать, никуда не выходила, до тех пор пока не раздавался звонок: «Тюпа!!! Все в порядке».

Вообще, Сергей показал себя молодцом в смысле воли и собранности. Занимался он самостоятельно, за исключением таких предметов, по которым я не была уверена, что он может справиться один. Учителя были по математике, по химии и немецкому. Обошлось это дорого, так как время экзаменационное, горячее и учителя были дороги.

Помимо самой серьезной радости от всего этого испытываю и мелкое чувство удовольствия оттого, что все сплетни теперь должны прекратиться о Сергее и о моей порче его. Даже не понимаю, как будут говорить теперь и объяснять чем будут его успехи? Ну, это второстепенное, труха, конечно.

Занятия его интересуют, у него уже есть любимые преподаватели, он мне всех показывает актерски, рассказывает обо всем, что происходит там. Не знаю, надолго ли такое увлечение, но пока что очень хорошо.

Женя принят в Академию Фрунзе, находится сейчас в лагерях академии, переедет в Москву через месяц или полтора. Пока же бывает в Москве каждую субботу вечер и день воскресенье.

Сереженька, милый, я написала то письмо, о котором давно говорила. После чего был звонок, предложили мне обратиться в издательство «Искусство» насчет печатания сборника пьес. И вот теперь в издательстве изучают пьесы и, пока не изучат, договор не подписывают. А я тем временем сижу настолько без копейки, что, вставая утром, прежде всего смотрю кругом, что еще можно продать, посылаю Галю на базар, она продает какую-нибудь вещицу и тут же покупает продукты. Мечтаю продать мою пишущую большую машинку, чтобы сразу получить сравнительно большую сумму денег и несколько времени не беспокоиться. Оля сегодня, по своему несчастному обыкновению, принесла мне на хвосте неприятные новости. «Мертвые души» не пойдут довольно долгое время, так как спектакль разболтался, а приводить его в порядок некогда, так как нужно в срочном порядке восстанавливать «Платона Кречета», ужаснейший спектакль, давно снятый из-за отсутствия к нему интереса со стороны публики. Что же касается «Пушкина»[11], то он идет, как известно, раза три в месяц, так что она мне советует скорей искать себе работу по переписке на машинке, чтобы иметь какой-нибудь верный заработок.

Меня очень волнует мысль, чтобы у тебя не вышло каких-либо осложнений с пьесой из-за темы — не современной. Юрский[12] ко мне не звонил, так что ничего о тебе не знаю, кроме как из твоего письма.

Я встретилась как-то случайно в Управлении в Лаврушенском с Нат. Ал. Венкстерн[13], мы разговорились, условились повидаться, потом я услыхала, что она разбилась в метро, пошла ее навестить, она необычайно обрадовалась, я была у нее еще раз, потом она пришла ко мне, и мы подписали акт о дружбе. Мне очень приятно бывает с людьми, которые знали Мишу и, тем более, его любили. Можно без конца говорить о нем, вспоминать, она рассказывает иногда то, что я не знала — из его словечек, шуток. Много говорим с ней и о тебе, она очень болеет тем, что ты не был у нее в этот приезд. Она стала, с моей точки зрения, гораздо лучше, очень человечная, очень умная. Философски настроенная, с приятным юмором, тот налет злости, который у нее отчасти был, теперь исчез. В общем, мне с ней хорошо и, когда я долго с ней не вижусь, мне хочется встречи.

Встречаюсь с Лилей Брик. Даже задумали одну работу-инсценировку. Вернее, она предложила, я согласилась. Посмотрим, что из этого выйдет. Я считаю вещь хорошей, но не поддающейся инсценированию, а она спорит. Я сказала, ладно, попробуем, истратим две недели, выйдет — хорошо, не выйдет — тоже время не зря прошло, пригодится опыт работы.

Приехали все знакомые, которые уезжали на лето, причем почти все на Рижское взморье. Встречаемся ласково, сердечно, как хорошие друзья, но часто я этого делать не могу, нет времени.

Оля[14] приехала в полном восторге от своего летнего отдыха с мамой на даче,

поправилась, посвежела. С Женей К.[15] они окончательно расстались, как ты знаешь, но большие друзья.

Пречистенку не вижу и не жажду видеть. Не знаю, чем она дышит. Как-то позвонил летом Яков, после длительного перерыва, поговорили очень мило, но думаю, что он теперь больше не будет звонить, так как он звал заходить, а я ни разу не зашла и не позвонила. Да и с дамами совсем порвалось. Хотя я уверена, что стоит встретиться, как они забасят «Люсеныш!» самым привычным образом, и все будет выглядеть, как в самом лучшем доме. Но вообще эту тайну я хотела бы узнать, что произошло и кто виноват, я ли, сболтнувши что-либо по их адресу, или что-то другое. Сереженька, милый, ты пишешь о приезде в конце сентября. Ничего не изменилось? Целую тебя крепко.

Твоя Кут.

Т.Луговская. Снигири. Конец 60-х годов

23.7.48. Рига

Дорогая Танюша, как давно мы с Вами не виделись. Как приеду, мы непременно встретимся.

Эти последние два месяца мне хотелось быть только с людьми, которые знали и любили Олю[16], ведь Вы это понимаете. От этого я и не звонила к Вам.

А вообще, Вы же знаете, что мы с Вами не просто знакомые, а нас навсегда связала прочная веревочка.

Что Вы делаете, да и в Москве ли Вы еще? Как здоровье Вл. Ал.[17]? Когда я уезжала, я встретила Вашу Полю, и она мне сказала о его тяжелом состоянии.

Тусенька, мне все еще очень тяжело, и здесь тяжелее, чем в Москве. Рига так неразрывно связана с Олей, с нашей беготней по всем улицам, с нашими детскими и юношескими воспоминаниями, что я как выйду в город, так и замираю от безвыходной тоски. Хожу одна, разговариваю сама с собой, твержу кому-то: никогда не возвращайтесь туда, где Вы были когда-то счастливы.

Напишите мне, голубчик мой, если Вы получите это письмо до 20 авг.

Целую Вас нежно.

Ваша Лена

9.6.57. Москва

Моя дорогая Туся, моя дорогая, голубчик мой Туся, вот собственно и все, что я могу повторять Вам без конца. Я ведь так знаю, что у вас сейчас происходит в сердце[18]. Все это я пережила в 48-м году, когда умерла Оленька. Только у меня не было рядом Миши, как у Вас сейчас есть Сережа. Какое это счастье. Вот он может Вас утешить. Я же — никак. Ведь эта омерзительная маска О-ла-ла! которую я стараюсь напяливать на себя как можно чаще, — это только защита от жалости. Не хочу, чтобы жалели.

А дома — жизнь среди ушедших, письма, альбомы, газеты, фотографии. Притронуться трудно. Когда одна. При ком-нибудь легче.

А вот я вспоминаю день, когда (еще на Пироговской ул.) утром Миша меня осторожно разбудил, осторожно подготовил — и потом сказал о смерти папы. Безумное горе, но Миша был рядом. И это было лучшим лекарством.

Вот так я все время думаю — какое счастье, что рядом с ней Сережа.

Туся, моя дорогая, когда Вам захочется, чтобы я пришла, скажите, я приду сейчас же.

Крепко целую и обнимаю Вас обоих.

Ваша Лена

7.5.64. Москва

Дорогие мои, в праздниках есть хорошая черта, они проходят.

Было холодно, неуютно, кроме первого мая.

Всегда вспоминаю слова из одного Мишиного фельетона. Одна баба говорит другой: «На небе-то, милая, видно, за большевиков. Вчера вон какой дождь шел, а нынче солнце».

Я сама больше Вашего жалею, что меня нет в Крыму. Нет и нет, вот ведь какая оказия.

И не будет, что еще хуже.

Но Вы все-таки будьте хорошей девочкой, слушайтесь папу и маму.

Мойте мылом маму (из хрестоматии на букву «М»).

Целую Вас.

У меня сейчас (десятый час вечера) в большой комнате сидят двое: один из Ленинграда доктор наук и аспирантка из Харькова. Читают роман. Ленинская читалка. Такая же тишина.

Ее кормила завтраком, обедом, чаем.

Он пьет чай (пришел в 9 вечера). Тишина, тссс...

Итак, прощай и помни обо мне.

Уважаемая Вами Елена Булгакова.
Леночка. Кутя — в прошлом

2.12.64. Малеевка

Вот как у нас получается, дорогие Танюша и Сережа, видимся от случая к случаю, от года к году. То Западная Германия, то Снигири, то Англия, то Москва, то Швеция, то Малеевка. Когда столкнешься? Неизвестно. Это вроде как Сергей объяснял мне, почему мать Лильки осталась жива после инсульта, в то

время как Шиловский[19] или Мелик[20] погибли. Понимаешь, у нее всего две извилины, ну как в них попасть?

А у меня без Вас разные события были, как то: заседание Литкомиссии у меня на квартире. Воронков, Симонов, Каверин, Розов, Ляндерс. Мило было очень. Я пожалела, что не знаю стенографию — для потомства. Но, вообще, изобразить все смогу точно, когда в будущем году увидимся. Ведь не может быть, чтобы мы ухитрились встретиться еще в этом декабре — небось куда-нибудь улетите.

Я — ебж[21] — вернусь в Москву 21 декабря.

Я написала в Гамбург, что в этом декабре не смогу приехать к ним. Они мне ответили, что тогда они приедут. Теперь вопрос, на который ты, Сережа, дай мне очень откровенный ответ. Может быть, деньги у меня появятся уже и в декабре — либо из Ермоловского театра, либо из «Искусства». Тогда все просто для меня. Но если это будет в январе, что всегда надо предвидеть, тогда мне нужно просить в долг до конца января у друзей. Иначе не только устраивать потемкинские деревни для немцев, а и жить до конца января будет трудно. (Беру конец на всякий случай, но ясно, что отдам из первых же получений. А они предвидятся несомненно.) Так вот, в состоянии ли ты одолжить мне на этот срок 400 рублей, это мой вопрос к тебе, и жду от тебя, Сережа, такого же простого ответа. Тогда придется обратиться к Виталию, если ты не сможешь.

Танечка, напишите мне что-нибудь веселящее. Здесь мертвечина, а не люди. Но зато все подают мне, а не я — кому-либо.

Целую Вас обоих.

Ваша Лена

11.12.64. Малеевка

Дорогие Танюша и Сережа, сегодня пришло письмо от Вас. Скоро. Конечно, буду ждать с нетерпением тебя (а может быть, и Туся приедет?) и твою статью. Она меня исключительно интересует.

Если бы Вы захотели, здесь можно и пообедать (в 2 часа), и поужинать (в 7 часов).

Я из письма Ляндерса узнала, что к нему звонят многие из получивших письмо от Симонова, благодарят, будут писать. Очень, кажется, был трогателен Яншин. Но вот Леонов, Михалков и Чуковский (последний писал, а те — по телефону) сообщили, что они слишком мало знали М.А. как человека, а как писателя — предоставляют написать критикам о таланте Булгакова, не хотят отнимать у них хлеб. Но это между нами — это мне Ляндерс сообщил по дружбе. Хорошие подлецы.

Здесь встречаю удивительное отношение к Мише — интерес колоссальный!

Кроме того, у меня с собой «Записки покойника», а здесь Бернес с женой и с ними сидит Гердт. Они помирают от наслаждения, я им дала почитать.

Итак, до встречи, до личного общения.

Целую Вас крепко. Большое спасибо, что выручили, а то мне пропасть. 30-го приезжают Карик с Алисой[22].

Ваша Лена

14.5.65. Москва

Милые мои Танюша и Сергей, до чего хочется уехать из Москвы, отдохнуть от всех дел, телефонов и даже людей! Ведь я так люблю, когда ко мне приходят, но за этот год план перевыполнен чересчур.

Но когда удастся — не знаю, и иногда «мне щась сдается, що...» никогда.

Пишу лениво, думаю, вот приедут, тогда будем разговаривать.

Сейчас получила из Германии конверт — белый с черной каемкой. Понятно — смерть. Умерла мать Алисы, чудная толстуха, прижавшая меня в первую же минуту к своей груди. Она говорила, что полюбила меня сразу. Мне жаль ее.

Так как эти черти удивительно умеют всему придавать красивую форму, то текст примерно такой на извещении: «Фрау фон Муйяр (она француженка) уснула навеки...»

Так что очень прошу, когда я помру, так же написать в «Вечерке» — уснула навеки.

Дела двигаются, как жернова, которые крутил Козинцев в «Гамлете».

Приходили много раз Ваши кумовья — Абрам Матвеевич Роом и Ольга Андреевна Жизнева. Он хочет делать «Бег». Завтра они уезжают в Коктебель на ме-

Е.С.Булгакова.
Москва. 1961

сяц, и он говорит: буду набрасывать план, привезу, покажу Вам.

Симонов сказал, что устроил в «Литературную Россию» кусок «Записок покойника», пойдет, кажется, 30 мая.

«Адама и Еву», по последним вроде точным известиям, снял директор «Искусства» Савостьянов, известный трус и скотина.

Целую Вас обоих.

Ваша Лена

1.7.66. Москва

Милые! Дорогие!

Не приведи Господь...

Да чтобы еще раз!..

Да разрази меня Бог!..

И за что это наказание? Сидела чудно дома, квартира пустая, друзья, ванна, телефон, вкусная еда, работа — что тебе еще нужно, собака, как говорится в «Ив. Вас.». Эх!... Целую Вас.

Ваша несчастная Лена

3.5.67. Москва

Дорогие Таня и Сережа, получила Ваши обнадеживающие письма. Я хорошая девочка. Поэтому Вы, Тусенька, подумайте, как меня нужно наградить. Но настроение у меня ужасное и понять не могу — отчего. Может быть, оттого, что сейчас наступило сравнительное затишье и мне стало казаться, что люди увлеклись какой-нибудь новой сенсацией и забыли Мастера. Хотя вчера вдруг раздался звонок, и милый Сергей подошел ко мне с выпученными глазами и сказал: Ермолинская Марика[23]!!»

Это оказалась и верно Марика, которая передала просьбу какого-то швейцарца, знакомого ее друга детства Эдика (Эдмунда Эдмундовича С...ского, я забыла точную фамилию, но она была специально для Миши). Так вот этот швейцарец мечтает о Мастере. Я сказала, что она может дать ему мой номер телефона.

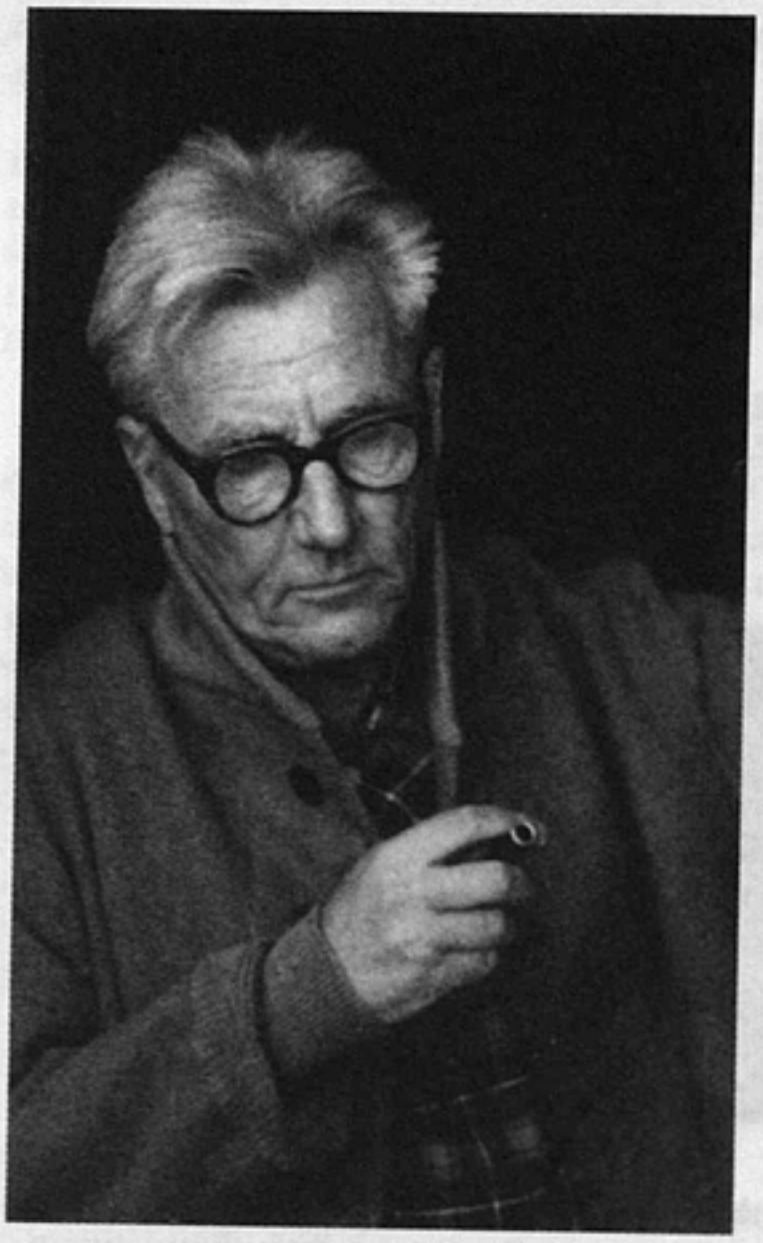
Милые, у меня сейчас сидит некий француз Michel, студент Оксфордского университета. Маргарита Алигер мне его рекомендовала. Я бы дорого дала, чтобы сидеть сейчас с Вами в ялтинском саду, Москва пыльная, шумная и некрасивая.

Когда Вы собираетесь вернуться?

Напишите.

Целую Вас. Привет Маргарите Алигер.

Ваша Лена



С.А.Ермолинский. Москва. Начало 70-х годов

7.7.67. Записка

Мои хорошие, я хорошая девочка, пусть мама и папа[24] мне все купят!

А какова открытка, а? Вы бы от души повеселились, глядя на меня в Париже. Приеду, буду рассказывать.

Целую крепко.

Ваша Лена

13.7.67. Записка

Дорогие друзья, Вы меня никогда не поймете, одно дело — путешествовать вдвоем с близким человеком, а совсем другое — одной. Совсем! Будьте здоровы. Любите друг друга и немного меня.

Ваша Лена

2.5.68. Москва

Дорогие мои, это письмо Вам передаст мой молодой друг Юра Мочалов. Он поставил в Красноярске «Полоумного Журдена» и покажет Вам его в Ялте.

Туся, Тусенька, Таня, Танечка, Татьяна (я заговорила вроде Федина в «Братьях», фу!), у меня к Вам просьба. Очень для меня важная! Пойдите на репетицию «Журдена» и посмотрите своим точным взглядом художницы на костюмы актеров и постарайтесь помочь им — при помощи какой-нибудь мелочи (но сделанной с Вашим вкусом) исправить как-то слишком заметные дефекты в костюмах. Юра с беспокойством сказал мне, что в этом отношении он волнуется. И тут *мне* пришла в голову мысль: Татьяна сразу увидит, *как* можно исправить ту или другую неудачу. Посоветует, приложит руки. Танечка, прошу Вас, а за это «если будешь хорошей девочкой» и т.д.

На закуску, Сережа, тебе приятное: прислали из Парижа экземпляр «Мастера» и вместо предисловия твоя статья, по-моему, хорошо переведенная. Я запросила экземпляр для тебя.

А засим обнимаю Вас.

Ваша Елена Булгакова

9.4.69. Париж

Мои миленькие, хорошенькие Туся и Сергей! Я еще не ходила по этой набережной, так как у меня оказалась трещина на том самом ребре, из которого меня сделал Бог, и к тому же разрыв тканей. Боли адовые, хожу в каком-то дурацком бандаже, доктор обещает, что через дней десять все пройдет. Ксения ангельски нежна, я жуткая скотина, так как вскидываюсь от боли. Но потом прошу прощения, а она ревет. Лето, солнце, жара, тишина, петух. Будьте счастливы, здоровы. Я Вас целую.

Ваша Лена

30.4.69. Париж

Мои дорогие дружочки, в одном из таких прелестных домиков живем мы с Ксенией. Ездим с экскурсиями, сегодня — в Ниццу. Погода плохая, солнца почти нет. Часто я схватываю насморк, тогда Ксения колбасится вокруг меня, как наседка, вернее, как квочка. Не забывайте любящую вас Лену.

13.5.69. Ницца

Мои миленькие, я вовсе не в этом прелестном уголке, а сижу в одном из модных ресторанов Ниццы, мы с Ксенией обедаем. А сейчас пойдем по городу и по набережной. Солнце, тепло. Будет много рассказов Вам выдано. Разговор Ксении — это нечто весьма живописное. Крепко целую.

Ваша Лена

26.2.70. Москва[25]

Дорогие мои!

Вас не хватает. Кому? Конечно, мне.

Настроение скверное. Я скотина. Еще недавно я молилась исступленно, чтобы Сергей выздоровел. А сейчас, когда его выписали из больницы с нормальным давлением, я нахожусь в беспрестанной тревоге и не ощущаю той радости, которую я должна была бы чувствовать. Неблагодарная скотина. Наверное, в скором времени Сергей и Таня[26] поедут в Сочи в санаторий, Сергей очень ослабел. Он перенес в больнице, кроме всего прочего, грипп и сильнейшую ангину.

Причины для волнений, конечно, есть. Но это уже для личных разговоров.

Люди продолжают меня мучить, хотя и с самой лучшей целью. Но и заботятся, особенно дама из Пицунды, она просто неоценимую пользу приносит. Пропала бы я без нее. Галины Михайловны уже месяц как нет — болеет.

Не судите строго за пустое письмо.

Целую Вас и люблю.

Ваша Лена

27.3.70. Москва

Мои дорогие! Милые! Пока что, на сию минуту, я жива, чего и Вам желаю.

Москва. Новые Черемушки. Однокомнатная квартирка. Но эта одна комната очень большая. С балконом, с большим количеством зелени разнообразного рода, начиная с кактусов, не любимых мною, и кончая дивной персидской сиренью, принесенной мне вчера Сергеем. Тепло, даже жарко. Только что мы с Андреем (шестнадцатилетним сыном Лены Чекаловой) царски пообедали — бифштексом по-гамбургски со свежим огурцом и кофе с пасхой и калачом. Тишина, Андрей моет посуду. Я взволнованно составляю списки избранных: 29, 30 апреля, 3 и 4 мая Зося показывает свою работу в Студии МХАТ — «Мольера» М.А.Б. Не бойтесь, Вы тоже увидите, спектакль — если он будет принят Худсоветом МХАТа — пойдет еще несколько раз в мае.

Ремонт почти закончен, запойный Коля-плиточник настилает полы в передней и в кухне, после чего пять дней нельзя будет ходить по ним. А затем я могу переехать. Синяя комната (моя) получилась божественно красиво (после пяти переделок), средняя, по словам Лены, еще лучше — она светло-серая. Как и передняя. Ну, это все Вы будете оценивать сами.

Сергей требует, чтобы я сразу же ехала в санаторий под Москвой. Я, действительно, как это ни странно, чувствую себя средне. Сердце.

Вчера позвонила Наталья Ильина[27] и сказала, что Вы беспокоитесь, не имея от меня ответа. Простите, милые!

Сначала болезнь, боли — гвоздь в голове, потом переезд из своей квартиры — все это выбило меня из седла (вот видите — сама знаю, что так не говорят, а не могу подыскать нужное слово!).

Прервались связи с издательствами, с газетой — ничего не знаю.

А вы-то там, наверное, как наслаждаетесь? Конечно, Марк Алекс. мне мог бы устроить Ялту, но пока я бы собралась, числа эдак 10-го, Вы бы уже собирались в обратный путь. И я сидела бы в Ялте как дура с кукушечьим пером (по словам Тэффи[28]). Чуть не написала имя этой подлянки Татьяны Тэсс...

Целую Вас крепко.

Ваша Лена

Записка без даты

Дорогие Татьяна и Сережа! Пишу, глядя на цветы. Это фокус. Но я умею.

Сереженька! Когда обсуждался в комиссии вопрос о печатании «Адама и Евы» (в пьесу влюблен Розов), то Пименов, твой друг и мой благодетель, сказал, что его смущает, что гибнет Ленинград.

Я думаю, что вполне было бы возможно заменить это крамольное слово просто городом, — прием, который Миша сам употребил в «Белой гвардии».

Это я на всякий случай сообщаю.

Целую крепко.

Лена

Записка без даты

Дорогой Сереженька, посылаю тебе по твоему желанию пьесы из архива —

все роздано в издательства и исследователям. Потом я тебе сменю на хорошие экземпляры.

1) «Зойкина квартира»,
2) «Багровый остров»,
3) «Полоумный Журден»,
4) «Иван Васильевич»,
5) «Батум»,
6) «Адам и Ева».

Крепко целую.

Лена

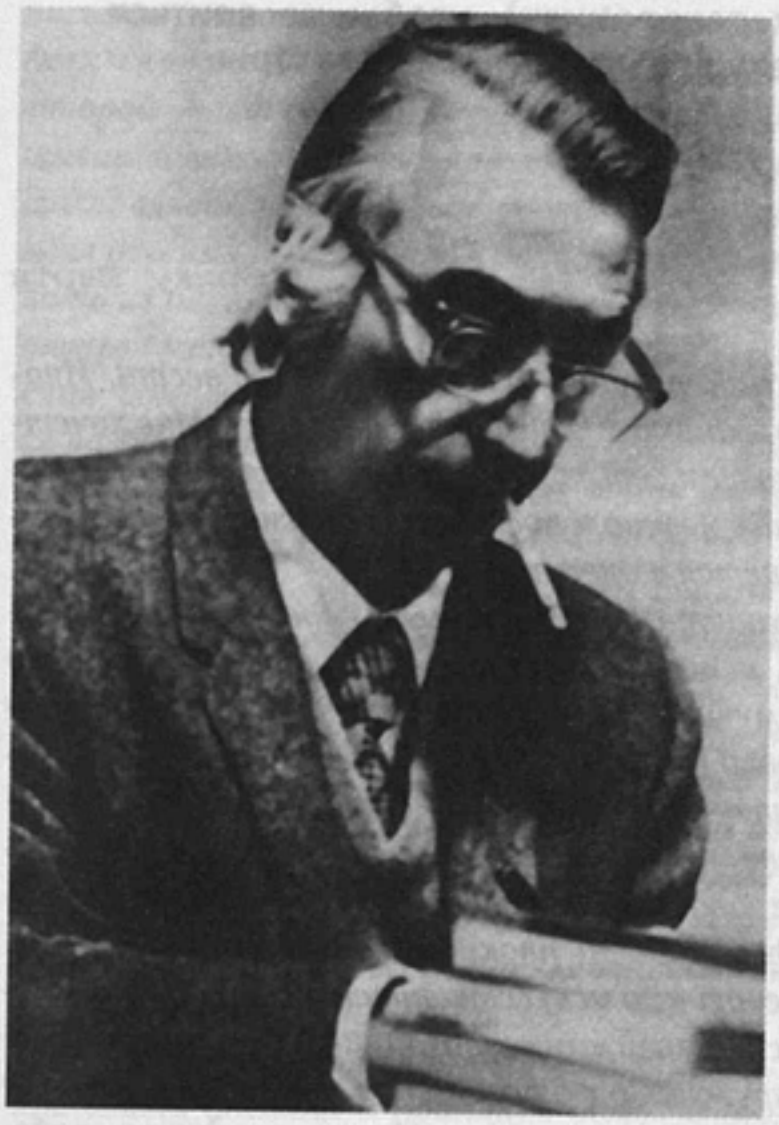
Публикация, предисловие и комментарии Н.А.Громовой

Примечания

[1] Пьеса «Грибоедов» была поставлена в Театре имени Станиславского в 1952 году М.Яншиным и Т.Кондрашовым.
[2] Фрадкина Елена Михайловна — художница, жена Е.Я Хазина, брата Н.Я.Мандельштам.
[3] Гушанский Семен Ханаанович — режиссер, постановщик спектакля «Далекий край» Е.Шварца в ЦДТ в 1944 году.
[4] См.: Ермолинский С. Из записок разных лет. М., 1990, с. 14.
[5] Татьяна Александровна Луговская и Сергей Александрович Ермолинский.
[6] В течение нескольких лет Т.А.Луговская и С.А.Ермолинский летом снимали дачу в Верее.
[7] См.:Ермолинский С. Из записок разных лет. М., 1990.
[8] Дмитрий Васильевич Петровский (1892—1953) — писатель.
[9] К сожалению, неясно, что это была за пьеса и кто был ее автором.
[10] Ванин Василий Васильевич (1898—1951) — актер, режиссер.
К сожалению, выяснить имена всех, о ком упоминается в тексте, не удалось.
[11] Речь идет о пьесе Булгакова «Последние дни Пушкина».
[12] Сергей Юрский — один из ближайших друзей семьи Ермолинского и Луговской.
[13] Венкстерн Наталья Алексеевна (1891—1957) — драматург. Автор инсценировки «Пиквикского клуба», поставленной во МХАТе, в которой М.Булгаков играл роль судьи.
[14] Бокшанская Ольга Сергеевна (1891—1948) — сестра Елены Сергеевны Булгаковой, секретарь В.И.Немировича-Данченко.
[15] Калужский Евгений Александрович (1896—1966) — актер МХАТа, муж О.Бокшанской.
[16] Письмо написано после смерти сестры Е.С.Булгаковой Ольги.
[17] Луговской В.А.
[18] 5 июня 1957 года умер Владимир Луговской.
[19] В 1957 году Елена Сергеевна потеряла сына, Е.Шиловского.
[20] Мелик-Пашаев Александр Шамильевич (1905—1964) — дирижер Большого театра.
[21] Ебж — если буду жив — так в последние годы жизни всегда подписывал свои письма Лев Толстой.
[22] Карик и Алиса — сын и невестка А.С.Нюренберга, брата Е.С.Булгаковой.
[23] Первая жена С.А.Ермолинского.
[24] Елена Сергеевна так шуточно называла Татьяну Александровну и Сергея Александровича.
[25] К верхнему углу страницы приложена вырезка из газеты: «Роль Золушки не устраивает», ниже от руки приписано: «Равно как и зайчика у огня».
[26] Сын и невестка Е.С.Булгаковой.
[27] Ильина Наталья Иосифовна (1914—1993) — писательница.
[28] Тэффи Надежда Александровна (Лохвицкая) (1872—1952) — писательница.

РОЛАН БАРТ

В раздумье



Ролан Барт

Ролан Барт слишком хорошо понимал, что такое литература, чтобы уютно чувствовать себя в ее пространстве, полном противоречий. Оттого он так и не написал «роман», о котором не раз поговаривал в последние годы жизни, оттого занимался всю жизнь пограничным по отношению к сочинительству делом — критикой, да еще и периодически отступая от собственно литературной критики то в семиотику социальных мифологий, то в систему моды, то в феноменологию фотографии... О своих сложных отношениях с литературой он размышлял в книге-самоанализе «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975) и в ряде статей, тематически сближающихся с нею; последний из этих текстов, «В раздумье» (Deliberation), опубликованный в журнале «Тель кель» (1979, № 82), посвящен пограничному, полулитературному жанру дневника.

Многие темы, намечаемые здесь, подхватывают и развивают тематику книги 1975 года: это и чутко-телесное ощущение оттенков «света, атмосферы, самочувствия», и не менее телесное, болезненное переживание «глупости», «надменности», отчуждения, которые подстерегают нас в обществе, и тревожная мысль о свойственной языку «ступенчатой» структуре, где каждое новое высказывание — и даже каждое новое прочтение старых текстов — отменяет прежний смысл, делает из него мертвое подобие, симулякр, пассивный объект критического анализа. Та же структура работает и здесь: собственно дневниковые заметки (многие из них написаны в Юрте, на юго-западе Франции, где Барт проводил лето в загородном доме; последняя, парижская, вошла потом

B a r t h e s Roland. Œuvres complètes, t. III, Paris, Seuil, 1995, p. 1004—1014.

в опубликованный посмертно очерковый цикл «Напрасные вечера»), не удовлетворяют Барта сами по себе, требуют комментария, предисловия и послесловия, где на «второй ступени» рефлексии обсуждаются уже не события жизни автора, а (не)возможность о них писать... В финале Барт приходит к мысли, что настоящий писательский дневник, который ведется совершенно серьезно и сознательно, «до смерти, до крайнего изнурения... уже вовсе и не будет похож на Дневник». Возможно, таким «непохожим на себя» дневником стала его критика — слишком интимная (при всех своих подчас наукообразных декорациях), чтобы не влиться окольным путем в опасное и влекущее течение литературы.

Эрику Марти

Я никогда не вел дневник — вернее, никогда не знал, нужно ли мне его вести. Иногда начинаю, потом очень скоро бросаю, однако позднее начинаю вновь. Мне хочется этого слегка, время от времени, не совсем серьезно и не в силу последовательного убеждения. Пожалуй, такой «болезни» можно и поставить диагноз: неразрешимое сомнение в ценности того, что пишется в дневнике.

*Это коварное сомнение — оно приходит с запозданием. В первый момент, пока я пишу (ежедневно) свои заметки, испытываю некоторое удовольствие: это ведь так просто, так легко. Не надо мучительно придумывать, **что сказать**, — материал сразу тут как тут, это словно рудные залежи на поверхности — только знай нагибайся; не нужно и перерабатывать эту руду — она ценится даже в неочищенном виде, и т.д. На втором этапе, наступающем вскоре после первого (скажем, когда я перечитываю написанное накануне), впечатление портится: оно нестойко, словно пища, которая на следующий день прокисает, протухает, становится неаппетитной; я удрученно замечаю всю искусственность своей «искренности», художественную посредственность своей «импровизации»; еще хуже того — я с отвращением и раздражением обнаруживаю в этом «позу», которой я вовсе не хотел; в дневниковой ситуации — именно оттого, что в ней не приходится «работать» (преобразовывать самого себя трудом), — «я» становится позером; речь идет не о намерениях, а о результате, и в этом состоит вся трудность литературы. При перечитывании мне очень быстро надоедают предложения безглагольные («Бессонная ночь. Уже третья подряд» и т.д.) или небрежно бессубъектные («Встретил на площади С.-С. двух девушек») — и тщетно я восстанавливаю благопристойно-полную форму («Я встретил...», «У меня была бессонная ночь»), все равно на слуху, раздражая как навязчивый мотивчик, упорно остается базовая конструкция всякого дневника — редукция глагола. На третьем этапе, перечитывая дневник спустя несколько месяцев или лет, я по-прежнему испытываю сомнения, но также и некоторое удовольствие, вспоминая излагаемые в нем события, а еще более того — навеваемые им оттенки ощущений (света, атмосферы, самочувствия). В общем, тут уже нет никакой заботы о литературе (разве что о формулировках, то есть фразах) — одна только нарциссическая (слабо нарциссическая — не надо преувеличивать) привязанность к случившемуся **со мной** (причем воспоминание об этом остается двойственным — ведь вспоминать значит констатировать и вновь терять то, чего уже не вернешь). Но все-таки, разве эта финальная благожелательность, достигнутая после фазы неприятия, оправдывает собой ведение (систематическое) дневника? Разве **стоит этим заниматься**?*

*Все сказанное — не очерк теории дневника как жанра (об этом написаны целые книги), а просто мои личные раздумья в попытке принять практическое решение: следует ли мне вести дневник **для публикации**? Могу ли я сделать свой дневник «произведением»? Соответственно, здесь идет речь только о тех функциях дневника, что могут прийти мне в голову. Скажем, Кафка вел дневник, чтобы «удалить у себя беспокойство» или же, если угодно, чтобы «обрести спасение». Для меня такой мотив был бы неестественным — во всяком случае, непостоянным. Так же и с традиционными целями, которые приписывают Дневнику; на мой взгляд,*

они больше не существенны. Их принято было связывать с благотворным действием и положительной репутацией «искренности» (высказать, осветить, оценить себя); но ведь после психоанализа, сартровской критики самообмана и марксистской критики идеологий всякая исповедальность стала тщетной: искренность — это всего лишь вторая ступень воображаемого. Нет, оправдание Дневника как произведения может быть только ***литературным,*** *в самом прямом и даже, пожалуй, ностальгическом смысле слова. Здесь мне видятся четыре мотива.*

Первый из них — создать текст, окрашенный некоторым индивидуальным письмом, некоторым «стилем» (как сказали бы раньше), авторским идиолектом (как сказали бы во времена более близкие); назовем этот мотив поэтическим. Второй — изо дня в день рассеивать, распылять в тексте следы своей эпохи, смешивая великое с малым, важнейшие сообщения с подробностями нравов; ведь мне доставляет такое живое удовольствие читать в Дневнике Толстого о том, как жил русский помещик XIX века! Назовем этот мотив историческим. Третий: сделать из автора объект желания — если писатель мне интересен, то может захотеться узнать поближе любые мелочи его повседневного быта, его вкусы, настроения, сомнения; можно даже, предпочтя личность творчеству, жадно наброситься на его Дневник и забросить его книги. Стало быть, я могу и сам производить те удовольствия, что сумели доставить мне другие, сам могу обольщать своих читателей, подменяя писательское — личным и наоборот; или же, более серьезно, доказывать, что «я лучше, чем то, что я пишу» (в книгах): при этом дневниковое письмо становится некоторой ***добавочной силой*** *(Nietshe: Plus von Macht), которая призвана восполнить слабости письма в узком смысле слова; назовем этот мотив утопическим, ибо Воображаемому поистине несть конца. Четвертый мотив — превратить Дневник в кузницу фраз, не «красивых», а точных; делать все более утонченной и отточенной форму — не само высказывание, а его способ, заниматься этим увлеченно, прилежно и с верностью избранной цели, где много сходного со страстью: «И чрево мое возликует, когда уста твои будут изрекать правые речи» (Посл. 23, 16). Назовем этот мотив любовным (может быть, даже идолопоклонническим — поклонение Фразе).*

Итак, несмотря на посредственность моих собственных впечатлений, желание вести дневник в принципе осмысленно. Могу допустить, что в ходе писания Дневника из того, что поначалу казалось непригодным для литературы, возникнет форма, вбирающая в себя все ее атрибуты: индивидуальный след, соблазн, фетишизм языка. За последние годы я трижды делал такую попытку; первая — самая серьезная, поскольку это было во время болезни моей матери, — оказалась и самой длительной, возможно потому, что в какой-то мере отвечала кафкианскому намерению удалить тревогу с помощью письма; две другие попытки покрывают каждая всего лишь один день; они носят более экспериментальный характер, хоть я и перечитываю то, что получилось, с некоторой ностальгией по этому ушедшему дню (я могу опубликовать лишь одну из «попыток», так как вторая касается не меня одного).

1

Ю[...], 13 июля 1977 года

У г-жи ***, нашей новой домработницы, есть внук-диабетик, за которым она, говорят, самоотверженно и умело ухаживает. Ее представления об этой болезни — путаные: с одной стороны, она не признает, что диабет — наследственный недуг (это означало бы, что у них дурная порода), а с другой стороны, считает его чем-то фатальным, освобождающим от всякой ответственности за его начало. Для нее болезнь — это такой социальный образ человека, и этот образ коварен. Своя меченость воспринимается одновременно как источник гордости и огорчения: то же переживал и Иаков-Израиль, хромая от вывиха после борьбы с Ангелом, — наслаждение и стыд от того, что тебя *за-метили*.

Мрачные мысли, страх, тревога: вижу впереди смерть дорогого мне человека, паникую от этого и т.д. Подобная мнительность — прямая противоположность веры в чудо. Ибо вновь и вновь представлять себе несчастье — значит постоянно признавать его неизбежность: говорить о нем — значит его утверждать (опять фашизм языка). Воображая себе смерть, я не даю свершиться чуду.

В «Слове»[1] герой-безумец не разговаривает, не приемлет болтливого и безапелляционного языка душевной жизни. Откуда же эта моя неспособность верить? Может быть, от слишком человеческой любви? То есть любовь исключает веру? И наоборот?

Старость и смерть Жида (читаю об этом в «Тетрадях Дамочки»[2]) наблюдали несколько свидетелей. Но я не знаю, что сталось с ними самими, должно быть, в большинстве и сами уже умерли? В какой-то момент сами свидетели умирают без свидетелей. Так и устроена История — то там, то тут вспыхивает жизнь и умирает без всякой смены.

Неспособность к «ступеням», к постижению ступеней. И наоборот, классическому Богу можно приписать способность видеть все бесконечное множество ступеней; Бог — это как бы абсолютная Экспоненциальность.

(Смерть — настоящая смерть — это когда умирают сами свидетели. Шатобриан писал о своей бабке и ее сестре: «Возможно, я единственный, кто еще знает, что они жили на свете»; да, но ведь раз он это написал, то и мы тоже это знаем — по крайней мере постольку, поскольку еще читаем Шатобриана.)

14 июля 1977 года

Нервный и возбужденный мальчик — как многие дети во Франции, сразу начинающие играть во взрослых, — одет опереточным гренадером (в белое и красное); очевидно, он будет маршировать впереди военного оркестра[3].

Почему Забота переживается здесь тяжелее, чем в Париже? Эта деревня — такой нормальный мирок, настолько очищенный от всяких причуд, что переживания кажутся здесь некстати. Я неумерен — следовательно, исключен.

Кажется, будто за одну прогулку по деревне я больше узнаю о Франции, чем в Париже за несколько недель. Может, это иллюзия? *Реалистическая* иллюзия? Ведь деревенская, сельская, провинциальная жизнь — это традиционный материал реализма. В XIX веке быть писателем — значило писать из Парижа о провинции. Такая дистанция делает *все значимым*. А в городе, на улице, меня бомбардируют сообщениями — но не значениями.

15 июля 1977 года

В пять вечера в доме и вокруг тишина. Мухи. Побаливают ноги, словно в детстве, когда у меня был так называемый кризис роста, — или же как при начале гриппа. Все вокруг липкое, сонное. И, как всегда, острота сознания, яркость «серого вещества» (противоречие в терминах).

Приехал X.: он без умолку говорит в соседней комнате, а я не решаюсь закрыть дверь. Раздражает не столько шум, сколько банальность разговора (если бы он хоть говорил на каком-нибудь незнакомом мне языке, да еще музыкальном). Всегда удивляюсь, просто поражаюсь чужой выносливости: для меня Другой — значит Неутомимый. Энергия — особенно речевая — вызывает у меня оторопь; быть может, только такие моменты (и еще насилие) заставляют меня думать о сумасшествии.

16 июля 1977 года

После нескольких пасмурных дней — опять ясное утро: в воздухе какое-то тонкое сияние, ясное и светлое, словно шелк. В этот миг пустоты (без всякого смысла) во всей полноте и очевидности является мысль: стоит жить на свете. Утренний поход по магазинам (в бакалейную лавку, в булочную, когда на деревенских улицах еще почти безлюдно), я бы ни за что на свете его не упустил.

Сегодня маме лучше. Сидит в саду, в широкополой соломенной шляпе. Как только ей делается получше, ее тянет к хозяйству, хочется во все вмешиваться; она наводит порядок, отключает днем отопление, чтобы не греть понапрасну атмосферу, — я этого никогда не делаю.

После обеда, в продуваемых ветром лучах уже садящегося солнца, я сжигал мусор в дальнем углу сада. Это сложный физический процесс, за которым надо

---

[1] «Слово» (1955) — фильм Карла Теодора Дрейера на мистический сюжет.
[2] Мемуары Марии ван Риссельберг.
[3] Имеется в виду празднование Дня взятия Бастилии 14 июля.

следить; длинной бамбуковой палкой я ворошу медленно горящие пачки бумаг; требуется терпение — бумага страшно устойчива к огню. Зато изумрудно-зеленый пластиковый пакет (как раз и предназначенный для мусора) сгорает очень быстро и *без остатка* — буквально испаряется. Это явление может во многих случаях послужить метафорой.

Всякие невероятные факты (то ли вычитал их в «Сюд-Уэст», то ли услышал по радио — не помню). В Египте решено карать смертной казнью мусульман, перешедших в другую религию. Из СССР выслали французскую сотрудницу, за то что подарила советской подруге что-то из белья. Составить *современный* словарь нетерпимости (литература — в данном случае Вольтер — не может быть сдана в архив, пока сохраняется то зло, о котором она свидетельствовала).

17 июля 1977 года

Воскресным утром погода словно еще лучше обычного. Две разнородные интенсивности усиливают одна другую.

Мне не скучно готовить еду. Нравятся все эти операции. Приятно наблюдать, как меняются формы в ходе приготовления (изменение цвета, сгущение, сжатие, кристаллизация, расслоение и т.д.). В таком наблюдении есть что-то немного порочное. А вот чего я не умею, в чем все время ошибаюсь, — это соблюдать дозировки и сроки: переливаю масла, боясь что пригорит, передерживаю на огне, боясь что недожарится. В общем, боюсь, потому что не знаю (сколько налить, сколько жарить). Поэтому всякая кодификация (как бы сверхзнание) действует успокоительно: мне больше нравится варить рис, чем картошку, потому что тут я знаю, что требуется семнадцать минут. Эта цифра чарует меня именно своей точностью (даже несообразной точностью): будь она круглой, она казалась бы мне ненастоящей, и я бы осторожности ради накидывал сверх нее.

18 июля 1977 года

День рождения мамы. Я смог подарить ей только розовый бутон из сада — по крайней мере, это единственный и первый со времени нашего приезда. Вечером к обеду приходит Мир. и готовит еду — суп и яичницу с перцем; она привезла шампанское и миндальные пирожные из Пейрорада. Г-жа Л. прислала с одной из дочерей букет садовых цветов.

Капризы — в точном шумановском смысле: прерывистый ряд противоречивых порывов; то волна тревоги, предчувствия худшего, то ничем не оправданная эйфория. Сегодня утром, посреди Заботы — вдруг островок блаженства: погода (очень ясная, очень легкая), музыка (Гайдн), кофе, сигара, хорошая ручка, звуки домашнего хозяйства (капризность человеческого субъекта: его пугающая, изнурительная прерывистость).

19 июля 1977 года

Рано утром, возвращаясь из молочной, зашел в церковь — поглядеть. Она переоборудована в духе последнего Вселенского собора — совершенно как протестантский храм (одни лишь деревянные галереи указывают на баскскую традицию); никаких изображений, алтарь превратился в обычный стол. И, конечно, ни единой свечки — жаль, правда?

Около шести вечера задремал, лежа на кровати. В широко открытом окне после целого дня пасмурной погоды становилось светлее. И тут меня охватило эйфорическое чувство, будто я плыву: все вокруг текучее, воздушное, *так и пьется* (пью воздух, атмосферу, сад). А поскольку я как раз читаю Судзуки[4], то мне показалось, что это довольно похоже на состояние, которое в дзэне называется *саби*, или же (поскольку я читаю еще и Бланшо) на ту «жидкую тяжесть», о которой он пишет по поводу Пруста.

21 июля 1977 года

На плите жарятся сало, лук, тмин и т.д. Все это потрескивает и чудесно пахнет. Но это не запах пищи, подаваемой на стол. Есть разные запахи — того, что едят, и того, что готовят (наблюдение для «науки о Переливах», или «диафорологии»).

22 июля 1977 года

Уже несколько лет — похоже, один и тот же замысел: исследовать мою собственную глупость, вернее даже высказывать ее, делать ее предметом моих книг. В этом смысле я уже изложил глупость «эготическую» и любовную. Остается еще третья глупость, которую надо будет однажды высказать, — глупость политическая. То, что я думаю изо дня в день о политических событиях (а я все время что-нибудь о них думаю), — глупо. Вот эту глупость и следовало бы теперь высказать в третьей книге моей маленькой трилогии, своего рода «Политическом дневнике». Для этого нужна огромная смелость, зато, возможно, это избавило бы меня от той смеси тоски, страха и возмущения, которую представляет для меня все Политическое (или Политика как таковая).

Писать «я» труднее, чем читать.

Вчера вечером ездил с Э.М. в Англе, в супермаркет «Казино»; нас обоих зачаровал этот вавилонский храм Товара. Настоящий Золотой Телец: нагромождение «богатств» (дешевых), всевозможных (размещенных по родам) видов, какой-то Ноев ковчег вещей (от шведских башмаков до баклажанов), а люди хищно хватают их и сваливают в тележки. Нам как-то вдруг стало ясно, что они покупают что попало (так поступаю и я сам); каждая тележка, стоящая у кассы, — бесстыдный снимок маний, влечений, перверсий, блужданий и прихотей везущего ее покупателя; глядя на тележку, величественно проезжавшую перед нами словно ландо, было понятно, что вот та важно разлегшаяся в ней пицца в целлофане была приобретена без всякой надобности.

Хотелось бы прочесть (но существует ли она?) Историю магазинов. Как там было до «Дамского счастья»[5]?

5 августа 1977 года

Продолжаю читать «Войну и мир», сильно взволнован сценой смерти старика Болконского: его последние нежные слова к дочери («дружок»), ночь накануне, когда княжна Марья не решалась его потревожить, а на самом деле он сам ее звал, ее чувство вины из-за того, что на какой-то миг она пожелала смерти отца, надеясь обрести свободу. И все это — нежность, боль — среди самых низких тревог (угроза прихода французов, необходимость уезжать и т.д.).

Литература производит на меня гораздо более сильное впечатление истины, чем религия. То есть в этом отношении она для меня и есть религия. А вот в «Кензен» Лакассен безапелляционно заявляет[6]: «Литература теперь существует только в учебниках». Отрицает мое существование... в пользу комиксов.

13 августа 1977 года

Сегодня утром, около восьми часов, великолепная погода. Вздумалось съездить в булочную на велосипеде Мир. С детства не ездил на велосипеде. Моему телу эта операция кажется очень странной и трудной, мне страшно (садиться, слезать). Сказал все это булочнице — и, выйдя из ее лавки, естественно, свалился при попытке залезть на седло. Причем инстинктивно постарался рухнуть *картинно*, задрав обе ноги, в самой что ни на есть дурацкой позе. И тут понял, что эта комичность меня и спасла (не дала сильно разбиться): я *аккомпанировал* своему падению, то есть выставил себя напоказ, *в смешном виде*, а тем самым и смягчил последствия.

Внезапно стало как-то все равно, что я *несовременный*.

(...Словно слепец, ощупывающий пальцем текст жизни и то тут, то там опознающий «уже сказанное».)

2

Париж, 25 апреля 1979 года

Напрасный вечер.

Вчера вечером около семи, под холодным дождем непогожей весны бегом

---

[4] Дайсец Тэйтаро Судзуки. «Очерки дзэн-буддизма» (франц. перевод 1972 года).

[5] Магазин в одноименном романе Золя (1883).

[6] «Кензен литтерер» — парижская литературная газета; Франсис Лакассен — критик и эссеист.

добежал до 58-го. Странно — во всем автобусе ехали одни старики. Какая-то чета очень громко разговаривала о какой-то «Истории войны» (которой войны? непонятно): «Не так чтобы взгляд и нечто, — восхищенно говорил мужчина, — а со всеми подробностями». Я сошел у Нового моста. Было еще рано, и я немного послонялся по набережной Межисри. Продавцы в синих блузах (чувствовалось, что им мало платят) грубо закатывали в магазины клетки со всполошенными утками и голубями, а те всей кучей валились из стороны в сторону (какие же они глупые, эти птицы). Магазины закрывались. Сквозь дверь заметил двух щенков: один, играя, задирал другого, а тот как-то очень по-человечески его прогонял.

В очередной раз захотелось завести себе собаку: охотно купил был того, второго щенка, что выказывал свое раздражение совсем не равнодушно и вместе с тем с большим достоинством. Продавали там и растения, всякие травы в горшках. С мечтательным ужасом представил себе, как закуплю их про запас и уеду в Ю., а там поселюсь насовсем, наведываясь в Париж только «по делам» да за покупками. Потом пошел по улице Бурбоннэ — безлюдной и мрачной. Из проезжавшей машины кто-то спросил меня, где тут BHV[7], — странно, он знал только сокращение и совсем не представлял себе, где находится Ратуша и вообще что это такое. Вернисаж в Тупиковой галерее (с облезлым фасадом) разочаровал — не самими фотографиями Д.Б. (окна и синие шторы, снятые «полароидом» в стиле гризайля), а холодной атмосферой: В. не было (должно быть, он еще в Америке), Р. тоже (забыл: они же в ссоре). Д.С., красивая и импозантная, спросила меня: «Прекрасно, не правда ли? — Да, очень красиво» (и добавил про себя: но как-то куце, чего-то не хватает). Все это было убого. И поскольку с приближением старости я все чаще осмеливаюсь поступать так, как мне нравится, то, быстро обойдя зал по второму разу (долгий осмотр ничего бы больше не дал), ушел по-английски и пустился в какие-то маловразумительные разъезды, из автобуса в автобус, от кинотеатра к кинотеатру. Замерз, стал бояться схватить бронхит (несколько раз думал об этом). В конце концов немного отогрелся в кафе «Флора», запивая крутые яйца красным вином, хотя вообще день там был очень неудачный: бессмысленно-надменная публика, ни одного лица, вызывающего интерес, фантазм или хотя бы желание посочинять. Прискорбная неудача этого вечера побудила заняться наконец реформированием моей жизни, которое я давно уже замышлял. Что и запечатлено в сей первой записи.

(Перечитывая: этот фрагмент доставлял мне несомненное удовольствие, настолько живо он воскрешал впечатления того вечера; но, странным образом, перечитывая его, я острее всего переживал как раз ненаписанные места, пробелы в записях: скажем, пасмурное небо над улицей Риволи, пока я ждал автобус; впрочем, теперь уже ни к чему пытаться это описать — иначе оно вновь пропадет, заменится каким-то другим невысказанным ощущением и так далее, в том смысле что воскрешается всегда что-то *рядом* со сказанным: это место Призрака, Тени.)

Сколько ни перечитываю эти два фрагмента, ничто не говорит мне, что они годятся для публикации; но ничто и не говорит, что не годятся. Передо мной непосильная проблема, проблема «публикабельности» — не «хорошо это или плохо?» (любой писатель ставит вопрос именно в таком виде), а «годится или нет для публикации?». Это не просто издательский вопрос. Сомнение смещается, сдвигается от качества текста к его образу. Я задаюсь вопросом об этом тексте с точки зрения другого; в данном случае другой — не публика вообще или какая-то особенная публика (это как раз издательский вопрос); другой, рассматриваемый в дуальном и как бы личном отношении, — *это кто-то, кто будет меня читать*. То есть я воображаю, как мои страницы из Дневника оказываются перед глазами «того, на кого я гляжу» или же перед молчаливым лицом «того, с кем я говорю». — Не так ли и с любым текстом? — Нет. Текст анонимен или, во всяком случае, создается некоторым Псевдонимом, псевдонимом автора. А Дневник — нет (даже если его «я» — ненастоящее имя): Дневник представля-

[7] BHV — Bazard de l'Hotel de Ville, буквально «Базар при Ратуше», универсальный магазин в центре Парижа.

ет собой не текст, а «речь» (что-то вроде устной речи, записанной с помощью особого кода). На вопрос, которым я задаюсь: «Следует ли мне вести дневник?» — мысленно тут же дается нелюбезный ответ: «А мне наплевать» — или, в более психоаналитическом духе: «Это ваша проблема».

Остается лишь анализировать причины моих сомнений. Почему дневниковое письмо так подозрительно мне с точки зрения Образа? Думается, потому что в моих глазах это письмо словно поражено коварным недугом — рядом отрицательных, огорчительных черт, которые я и попытаюсь сформулировать.

Дневник не отвечает никакой *миссии*. Не надо смеяться над этим словом. Литературные произведения всегда имели для тех, кто их писал — от Данте до Малларме, Пруста и Сартра, — какую-то цель: социальную, теологическую, мифическую, эстетическую, моральную и т.д. «Архитектурно предумышленная» книга[8] мыслится как воспроизводящая в себе строй мироздания, в ней, пожалуй, всегда предполагается некая философия монизма. А Дневник не может стать Книгой (Произведением): это всего лишь Альбом, если пользоваться терминами Малларме (произведением является жизнь Жида, а не его Дневник). Альбом — это собрание листков, которые поддаются не только перетасовке (это бы еще полбеды), но и *бесконечному сокращению*: перечитывая свой Дневник, я могу вычеркивать одну запись за другой, пока Альбом вообще не исчезнет, — под тем предлогом, что «мне это не нравится»; так делали на пару Граучо и Чико Марксы[9], читая и выдирая одну за другой статьи договора, который должны были заключить. — Но нельзя ли рассматривать и практиковать Дневник именно как такую форму, чья сущность — выражать несущностность мира, мир как несущностное? — Тогда сюжетом Дневника и должен быть мир, а не я; иначе все сказанное в нем оказывается каким-то эготизмом, который встает преградой между миром и письмом; при всех своих стараниях я оказываюсь плотным, а мир — бесплотным. Как вести Дневник без эготизма? Вот это и есть проблема, которая не дает мне его вести (ибо эготизма с меня и так довольно).

Дневник не является не только существенным, но и необходимым. Я не могу инвестировать себя в Дневник, словно в уникально-монументальное произведение, продиктованное каким-то неистовым желанием. В дневниковом письме — регулярно-ежедневном, словно некое физиологическое отправление, — есть, конечно, свое удовольствие, свой комфорт, но не страсть. Эта такая мания письма, утрачивающая свою обязательность между писанием заметок и их перечитыванием: «Не думаю, чтобы написанное до сих пор было особенно ценно или же решительно заслуживало быть выброшено» (Кафка). Говорят, так бывает при перверсиях: подчиняясь принципу «да, но...», я сознаю пустоту своего текста, но одновременно (тем же самым импульсом) и не могу отрешиться от веры в то, что он существует.

Будучи несущественным и малонадежным, Дневник оказывается еще и неподлинным. Это не значит, что выражающий в нем себя человек неискренен. Это значит, что сама его форма может быть только скопирована с другой, более ранней и неподвижной Формы — именно дневниковой, — которая не поддается никакой субверсии. Ведя Дневник, я по определению обречен на симуляцию. Это даже двойная симуляция: ведь если всякая симуляция есть копия такой же эмоции, о которой мы где-то читали, то излагать свое настроение кодифицированным языком Перечня Настроений — значит копировать копию; будь даже текст «оригинален», он все равно представляет собой копию — а уж тем более если он уже использовался раньше. «Писатель недугов своих, своих ласкаемых драконов или же отрады своей должен в тексте стать остроумным лицедеем» (Малларме). Вот ведь парадокс: избрав самую «непосредственную», самую «спонтанную» форму письма, я оказываюсь вульгарнейшим лицедеем. (А почему бы и нет? Может, бывают такие «исторические» моменты, когда и надо быть лицедеем? Ведь, практикуя сверх всякой меры устарелую форму письма, я тем самым говорю, что люблю литературу, люблю до боли, тогда как она угасает. Люблю — вот и подражаю ей; однако не без комплексов.)

Все это значит примерно одно и то же: худшая из мук, когда я пытаюсь вес-

---

[8] Стефан Малларме, письмо Полю Верлену от 16.11.1885.

[9] В фильме «Ночь в Опере» (1935).

ти Дневник, — это неустойчивость моих суждений. Неустойчивость? Да нет, скорее траектория неуклонно идет вниз. Как отмечал Кафка, в Дневнике никчемность той или иной записи всегда замечаешь задним числом. Как из написанного в пылу чувств (и тем гордого) сделать вкусное холодное блюдо? Дискомфорт Дневника — именно от этого обесценивания. Еще цитата из Малларме (который, впрочем, сам дневника не вел): «Или иная болтовня, становящаяся таковой, лишь только ее начинают излагать, тогда как она была убедительной, мечтательной и правдивой, будучи поверяема шепотом»; под действием проклятия, злых чар вылетающие из моих уст цветы, словно в сказке, превращаются в жаб[10]. «Стоит мне что-нибудь сказать, как это сразу и полностью утрачивает свою значимость. Если я это записываю — оно ее тоже утрачивает, но порой обретает какую-то иную» (Кафка). Специфическая трудность Дневника в том, что эта вторичная значимость, высвобождаемая письмом, ненадежна: нет уверенности, что Дневник переплавляет речь и делает ее прочной, как новоотлитый металл. Да, конечно, письмо — загадочная деятельность (до сих пор плохо поддающаяся психоанализу, который ее почти не понимает), чудодейственно останавливающая истечение Воображаемого, которое катится мощным и комичным потоком речи. Но вот вопрос: как бы Дневник ни был «хорошо написан», является ли он письмом? Он силится, пыжится, тужится: разве я не так же велик, как текст? Да нет же, тебе к нему и близко не подойти. Отсюда и гнетущий эффект: когда пишу, вроде приемлемо, когда перечитываю, никуда не годится.

По сути, все эти слабости указывают на некоторый изъян субъекта. Ему недостает существования. В Дневнике задается не трагический вопрос Безумного: «Кто я такой?», а комический вопрос Одурелого: «Есть я или нет?» Особый вид комизма — вот каково содержание Дневника.

Иначе говоря, мне из него не выбраться. Не могу отстраниться, не могу решить, чего «стоит» мой Дневник, потому что его литературный статус выскальзывает у меня из рук: с одной стороны, я переживаю его лишь как дешевое и устарелое преддверие Текста, как его несложившуюся, неразвитую и незрелую форму; а с другой стороны, он все же настоящий клочок этого Текста, так как в нем есть свойственная Тексту мучительность. Думается, эта мучительность оттого, что литература *бездоказательна*. То есть она не может доказать не только то, что говорит, но и то, что говорить это вообще стоит. Это тяжкое положение (Игры и Отчаяния, как говорил Кафка) как раз и достигает пароксизма в Дневнике. Но тут-то и происходит полный переворот, потому что Текст свою неспособность к доказательству (изгоняющую его с ясных небес Логики) превращает в *гибкость*, в чем и состоит его суть, его специфическое свойство. Кафка — чей Дневник, возможно, единственный, который можно читать без всякого раздражения, — прекрасно сформулировал этот двойной постулат литературы, Точность и Тщетность: «...Я рассматривал разные желания, которые хотел бы осуществить в жизни. Самым важным или самым неотступным из них оказалось желание обрести такой взгляд на жизнь (и, что прямо с этим связано, способность своими писаниями убедить в нем других), при котором жизнь сохраняла бы свой тяжкий ход от падения к подъему, но вместе с тем не менее ясно сознавалась бы как ничто, зыбкая греза». Да, именно таков и есть идеальный Дневник: нечто одновременно и ритмичное (падение и подъем, эластичность) и маняще неуловимое (мне никак не нагнать свой образ); то есть такой текст, который обосновывает истину маняще-неуловимого благодаря в высшей степени формальной операции ритма. За сим напрашивается вывод, что Дневник может быть спасен лишь при условии, что я буду работать над ним *до смерти*, до крайнего изнурения, как будто это такой *почти* несбыточный Текст; вполне возможно, что в итоге этой работы Дневник, который велся таким образом, уже вовсе и не будет похож на Дневник.

Предисловие, перевод с французского и примечания
Сергея Зенкина

[10] Имеется в виду сказка Шарля Перро «Феи».

Приштина после бомбардировок авиацией НАТО.

Фото М.Шевченко

КШИШТОФ ПЕСЕВИЧ
ПРИ УЧАСТИИ АГНЕШКИ ЛИПЕЦ-ВРУБЛЕВСКОЙ

Чистилище

Весна 1999 года. Разрушенный поселок где-то в Косово. Приближается вечер. Вдали, за причудливой линией холмов заходит солнце. Среди руин одного из домов сидят человек десять мужчин, две юные женщины и несколько детей. Одна из женщин прижимает к себе спящего младенца. Тишина. Молодой мужчина с профессиональным фотоаппаратом на шее дремлет. У него усталое небритое лицо. К карману потрепанной брезентовой куртки приколота пластиковая карточка Press. Это Фрэнк Доуптон. Рядом — седой сгорбленный старик со странной застывшей улыбкой. Откуда-то издалека вдруг доносится шум приближающегося к поселку грузовика. Фрэнк открывает глаза. Подросток, сидящий рядом с матерью и младенцем, осторожно оборачивается к выбитому окну.

Прогромыхав по мосту, большой грузовик сразу останавливается. Несколько сербских солдат выскакивают из-под брезента и направляются к поселку. Впереди высокий, коротко стриженный мужчина лет тридцати пяти. Это Сказа, местный командир. Он обращается к одному из солдат, и видно, что лицо его от виска до подбородка пересекает глубокий шрам. Сказа резко останавливается, когда идущий за ним солдат поднимает автомат и от нечего делать дает длинную очередь по замершим в тишине руинам.

Автоматная очередь отзывается громким эхом, а несколько секунд спустя в ответ раздается отчаянный детский плач.

В доме, из которого он доносится, никто не двигается. Все глядят на мать, истерически прижимающую к себе ребенка. «Перестань, задушишь», — говорит перепуганной женщине сидящий рядом с Фрэнком старик. Слышны шаги приближающихся солдат. Старик оборачивается к фотографу, кивает на узкую лестницу, ведущую на чердак:

— Спрячься.

Фрэнк не двигается.

— Иди, нас все равно обнаружат.

Солдаты уже возле дома. Один ногой высаживает дверь.

— Выходите! — кричит командир. — Быстрее!

Придерживая фоторепортерскую сумку, Фрэнк преодолевает последние ступеньки и наконец заползает на чердак. По сути это крыша — уцелели лишь перекрытие и часть фасада. Лежа неподвижно, Фрэнк прислушивается к звукам внизу.

В сером вечернем свете солдаты поспешно отделяют женщин и детей от мужчин — тех строят в ряд, руки за голову.

Фрэнк осторожно поднимается с пола и, миллиметр за миллиметром продвигаясь вдоль стены, добирается до угла. Отсюда виден двор. На ощупь вынимает аппарат и подносит к глазу видоискатель. Бесшумно делает несколько снимков.

Krzysztof Piesiewicz, Agnieszka Lipiec-Wroblewska. Czysciec. Warszawa, Skorpion, 1999.

Раздается первая очередь. В тишине, отделяющей ее от следующей, слышно, как на чердаке падает кирпич. Сказа моментально оборачивается.

— Проверить наверху! — орет он совершенно зря, потому что солдаты стоят совсем рядом.

Один из них тут же кидается к дому. Мгновение спустя он уже на крыше.

— Давай вниз, — говорит он Фрэнку и стволом автомата указывает кратчайший путь во двор.

Фрэнк послушно спрыгивает на землю. Репортерская сумка сползает с плеча и катится под низкую деревянную скамейку, прилепившуюся к фасаду.

— Снимаешь? — интересуется командир.

Фотограф не отвечает. Сказа крепко хватает его за рукав куртки.

— Так снимай, — говорит он и пинком подталкивает Фрэнка к тому месту, с которого без труда можно охватить всю сцену. Подняв автомат, командир позирует.

— Поведай миру, как мы боремся за свои права! — смеется он.

Затем, по-прежнему глядя в объектив, дает длинную очередь мимо цели. Лишь один из стоящих в строю мужчин падает на землю. Остальные стоят молча. Старик глядит на Фрэнка, делающего снимок за снимком. Тишина. Сказа заряжает автомат.

— Это ты меня сбил, — бурчит он. — Не привык я к папарацци, — вновь смеется командир.

Ему вторят развеселившиеся солдаты. Командир дает еще одну очередь — на этот раз метко. Все падают. Остается стоять лишь не сводящий глаз с фотоаппарата старик. Продолжая снимать, Фрэнк движется вперед. Почувствовав сбоку движение, Сказа неожиданно оборачивается и направляет автомат на Фрэнка. Не опуская аппарат, тот пытается заслониться рукой, и в это мгновение Сказа стреляет. Фотограф падает. В тишине слышно, как внутри аппарата, который он выронил, перематывается пленка. Командир подходит к Фрэнку и поднимает аппарат. Открывает, вынимает пленку. Катушка выскальзывает у него из рук, и Сказа с яростью отшвыривает ее, она катится в раскинувшийся за домом заболоченный луг. Потом спокойно оборачивается к старику, все еще стоящему перед ним.

— Лопата есть? — спрашивает он. — Закопаешь их, — говорит командир, не дожидаясь ответа.

Рассвет. Те же вымершие руины поселка. Двенадцатилетний мальчик — тот, что накануне вечером сидел рядом с матерью, державшей на руках ребенка, — стоит на другом краю болотистого поля. Издали глядит на тела возле дома и съежившуюся фигуру старика на деревянной скамейке. Мальчик медленно направляется к нему, но, сделав несколько шагов, останавливается. В размокшей земле он замечает пленку. Подходит, поднимает, сжимает в ладони. Спустя мгновение снова идет к дому. Медленно приближается к лежащим в грязи телам. Осторожно садится на корточки рядом с одним из них.

— Папа... — тихо произносит мальчик.

Он смотрит на лицо мертвого мужчины, затем протягивает руку и ласково застегивает пуговицу затвердевшей от грязи и крови отцовской рубашки. Подняв глаза, встречает взгляд старика. Тот сидит неподвижно, с прежней застывшей полуулыбкой. Тяжелые, сожженные солнцем ладони лежат на ручке воткнутой в землю лопаты. Подходя к нему, мальчик замечает под скамейкой репортерскую сумку Фрэнка. Мальчик нагибается за ней, расстегивает. На дне — десяток желтых катушек. Мальчик добавляет к ним ту, что сжимал в кулаке.

Вечер. Одна из центральных улиц большого западного города. Из супермаркета выходит молодая женщина лет тридцати двух. На ней короткое темно-серое пальто, через плечо сумка с покупками. Это Анель. Она быстро направляется к стоящему у тротуара маленькому синему «Форду». Проходя мимо большой витрины с телевизорами, мельком взглядывает на стену экранов — на них Овальный зал Галереи и элегантная толпа с бокалами в руках, крупным планом герой вечера — высокий, чуть полнеющий мужчина, не очень запоминающееся лицо, слегка вьющиеся волосы.

Анель останавливается перед телевизорами, когда на экранах позади поднимающих тост гостей появляется ряд фотографий. Их показывают по очереди. От-

четливо видна серия черно-белых снимков — экзекуция в Косово. Темные фигуры жертв и расстреливающих их солдат освещены низкими лучами заходящего солнца. Вырисовывается рваный силуэт разрушенного поселка и широкой горной гряды. Происходящее снято сначала сверху, затем крупным планом — стоящие в ряд мужчины, профиль целящегося палача и солдат за его спиной. Последний снимок почти целиком закрывает мужская — словно заслоняющаяся от выстрела — ладонь. Анель подходит ближе к экранам и вглядывается в снимок, который сменяется рекламным роликом. Женщина замирает, тупо глядя перед собой, потом подходит к машине. Открывает дверцу, несколько секунд сидит неподвижно. Затем поворачивает ключ зажигания и резко трогается с места.

Овальный зал Галереи, который мы видели на телеэкранах. Темноволосый мужчина лет двадцати с небольшим подходит к стоящему за камерой оператору. Это Питер — тележурналист, шеф одной из находящихся здесь телевизионных съемочных групп.

— Есть? — тихо спрашивает он оператора. — Сделай крупным планом. Он мне нужен соло.

Оператор кивает и отстраняется от камеры. Питер занимает его место. В черно-белом кадре — улыбающееся лицо Ричарда Блэсса. Журналист отходит.

— Прекрасно. Подержи его еще мгновение, потом фотографии. Все по очереди. Крупным планом, — говорит он оператору и направляется к столу с напитками.

Маленький синий «Форд» останавливается перед широкой лестницей Галереи, когда по ней спускаются последние гости. Анель выходит из машины и поднимается по ступенькам. Дверь музея уже закрыта. Анель несколько раз нервно нажимает медную ручку. Ей открывает средних лет женщина в рабочем халате.

— Простите, можно войти? — спрашивает Анель.

— Сейчас? Только что закончилось. Все уже разошлись, — спокойно смотрит на нее привратница.

— А вы не могли бы меня пустить? На минутку. Мне очень нужно. Вы даже не знаете, как это для меня важно... — Анель умолкает, не уверенная, что убедила женщину.

— Очень важно? — уточняет привратница.

— Важно, — отвечает Анель.

— Выгонят с работы? — спрашивает та.

— Нет, не выгонят, — улыбается Анель.

— Если не выгонят, входите, — говорит привратница и тоже улыбается.

В Овальном зале Галереи пусто. Верхний свет выключен. Горят только маленькие лампочки над фотографиями. Минуя длинный, уставленный пустыми рюмками стол, Анель пересекает зал. Садится в широкое кожаное кресло перед серией снимков, которые она видела по телевизору. Один за другим рассматривает их — внимательно, бесстрастно. Спустя мгновение переводит взгляд на висящую ниже табличку «Ричард Блэсс. Первая премия за фоторепортаж 1999 года». Встает, подходит ближе. Внизу надпись маленькими буквами: «За подтверждение важнейших принципов и приоритетов профессии журналиста». Анель опускает голову. Затем медленно, шаг за шагом, идет вдоль снимков. Останавливается у последнего и всматривается в снятую крупным планом ладонь — она занимает почти всю завершающую репортаж фотографию. За пятном руки виден фрагмент бурой гимнастерки и нацеленное на фотографа дуло автомата. Анель поднимает руку и осторожно касается заметного на снимке небольшого шрама рядом с большим пальцем.

Тишину пустого зала неожиданно прерывает шум уборочной машины. Привратница катит ее по мраморному полу. Перекрикивая гул, обращается к Анель, все еще стоящей перед фотографией.

— Вы смотрите, смотрите. Я должна, а то меня выгонят! — не прерывая работу, подмигивает уборщица.

Анель еще раз, слегка наклонив голову, рассматривает ладонь на фотографии, на секунду оборачивается и, увидев, что женщина занята уборкой, осторожно отклеивает снимок от висящего на стене листа, сворачивает и прячет под пальто. Быстро возвращается за сумкой, которую бросила на кресле посреди зала, и подходит к уборщице. Останавливается у нее за спиной и осторожно каса-

ется плеча. Женщина оборачивается, выключает машину. В зале наступает тишина.

— Все?

— Да, — отвечает Анель. — Вы мне очень помогли.

— Это хорошо, — уборщица наклоняется, чтобы вновь включить машину. Анель осторожно удерживает ее.

— Вы не знаете, куда они все пошли?

— Пожрать пошли, пожрать немного.

— Куда?

— Как всегда, на Парк Лайн.

— Спасибо, — благодарит Анель и, чуть неловко, придерживая рукой полу пальто, наклоняется. Нажимает кнопку, включает машину и быстро выходит из зала.

Боковое стекло автоматически опускается, и Анель смотрит на освещенный теплым светом ресторан, у которого она остановила машину. Лишь несколько секунд спустя замечает Ричарда Блэсса — он разговаривает с людьми, сидящими с ним за столом. На мгновение, случайно, взгляд журналиста встречает обращенное к нему лицо Анель — их разделяет окно ресторана. Мужчина удивленно смотрит на сидящую в машине женщину. Та спокойно выдерживает его взгляд. Блэсс отводит глаза, продолжает разговор. Анель тоже отворачивается. Смотрит на пустую противоположную сторону улицы. Плачет.

В просторной квартире тихо. Через высокие окна в элегантную гостиную проникает отраженный в реке (ее видно из окна) лунный свет и тусклые блики фонарей протянувшегося вдоль другого берега бульвара. Это одна из квартир в перестроенных огромных помещениях бывших портовых складов, в старом районе города.

На металлических ступенях лестницы быстрые шаги, скрежет ключа в замке. С сумкой на плече и свернутой в трубку фотографией Анель входит в квартиру. Быстро пересекает гостиную и длинный коридор. Входит в мастерскую с такими же высокими, выходящими на набережную, окнами. Останавливается у стола и зажигает над ним маленькую лампочку. Не снимая пальто, торопливо разворачивает на столе рулон. Разглядывает снимок, затем открывает ящик, вынимает оттуда кнопки и прикалывает фотографию к высокой деревянной полке. Несколько секунд смотрит на фотографию. Направляет на нее свет лампы, садится на стул. Над снимком до самого потолка — папки с фотографиями. На переплетах аккуратные надписи: «Африка-93», «Мексика-94» и т.п. На нижней полке ряд огромных фотоальбомов «Балканы 1991-5». Анель не сводит глаз с освещенного лампочкой снимка. Еще мгновение сидит неподвижно, потом стремительно поднимается и выходит в коридор.

Дверь детской тихонько открывается, и Анель на цыпочках подходит к кровати, в которой спит десятилетний темноволосый мальчик. Анель садится на постель, потом прижимается к ребенку.

— Ты спишь? — тихо спрашивает она.

Мальчик ровно дышит, повернувшись к ней в профиль.

— Эдвард, ты спишь? — повторяет Анель немного громче. Ребенок открывает глаза. Перед ним ласково улыбающееся лицо матери.

— Привет, сынок, — шепчет она.

Мальчик тоже улыбается, он привык к поздним приходам матери.

— Я хочу тебе кое-что показать, — говорит Анель, гладя сына по голове. — Ты не очень устал?

Мальчик качает головой — нет.

Эдвард в пижаме вглядывается в приколотый к полке снимок. Анель, повернувшись к нему спиной, смотрит в окно. Спустя минуту, не оборачиваясь, спрашивает:

— Узнаешь?

— Узнаю, — отвечает Эдвард.

— Расскажи мне, — тихо просит женщина.

— Папина рука, — говорит мальчик и глядит на мать.

Анель кивает — все верно.

— Его пальцы... — Эдвард подходит ближе и встает на цыпочки, пытаясь дотронуться до висящей над его головой фотографии. — ...а здесь, выше — этот шрам. След от петард, помнишь? — чуть улыбнувшись, мальчик снова поворачивается к матери. — Это случилось в прошлом году. На Новый год. Ты тогда на нас ужасно накричала, помнишь? — добавляет он.

— Помню, — отвечает, помолчав, Анель.

Мальчик напряженно глядит на мать, затем встает рядом с ней у окна и касается ее руки.

— Мама... — произносит он тихо.

Анель вглядывается в реку за окном.

— Мамочка, откуда у тебя эта фотография? — спрашивает Эдвард.

— Одолжила, — отвечает она наконец, присев перед сыном на корточки.

— А еще есть? — серьезно интересуется мальчик.

— Нет, — улыбается женщина. Она прижимает сына к себе и слегка похлопывает по спине. — Беги в кровать, — тихо произносит она. Тот неохотно выходит, и Анель возвращается к столу. Как минуту назад Эдвард, она останавливается перед снимком, затем быстро протягивает руку и гасит лампу.

Небольшой, беспорядочно обставленный кабинет, посередине кожаный клубный диван. На нем, тупо уставившись в телевизор, сидит Ричард со стаканом виски в руке. Раздаются позывные вечерних новостей — первой идет информация из Косово. Албанцы начали раскапывать массовые захоронения на границе Албании и Македонии. Ричард ставит стакан на столик у дивана, опирается локтями о колени, наклоняется к телевизору. Напряженно вглядывается в экран. Перед его глазами мелькают усталые ожесточенные лица что-то быстро говорящих албанцев, огромные, наполовину раскопанные могилы у темной стены леса, застывшие в ожидании лица сбившихся в кучу женщин и детей. Репортаж заканчивается, и Ричард тут же щелкает кнопкой пульта. Неподвижно сидит перед пустым экраном, в котором криво отражается комната. Не глядя, тянется к лежащему на столике телефону. Колеблется еще немного, затем по памяти набирает номер.

Все еще в пальто, прислонившись к дверному косяку темной гостиной, Анель долго смотрит на телефон и лишь несколько секунд спустя подходит к столу и берет трубку.

— Алло, — говорит она тихим, спокойным голосом.

— Привет, Анель, это Ричард. — Он откидывается на спинку дивана.

— Привет, — отвечает Анель и делает паузу.

— Почему ты не пришла на вернисаж? — спрашивает мужчина на том конце провода.

— Я спала, — отвечает Анель. — У меня был тяжелый день. Заснула рядом с Эдвардом. Прости. — Она неподвижно стоит посреди гостиной, слегка опираясь бедром о край стола.

— Весь вечер спала? — Ричард делает большой глоток виски. — Мне показалось, что я видел тебя сегодня вечером на Парк Лайн. В машине.

— Да? — равнодушно спрашивает Анель и снова делает паузу.

Ричард тоже молчит, залпом допивает виски и ставит стакан.

— Может, я ошибся, — произносит он наконец.

— Наверное, — отвечает Анель и отворачивается к окну.

— Как ты себя чувствуешь? Ты хоть немножко успокоилась?

— Нет, — коротко отвечает Анель.

— Я бы хотел поговорить с тобой... Мне необходим этот разговор, — Ричард делает паузу. — Ты согласна? — добавляет он.

— Хорошо.

— Завтра в десять. Там, где мы всегда сидели с Фрэнком, возле моего офиса. Знаешь, где это?

— Знаю, — отвечает Анель.

— Ты придешь? — переспрашивает Ричард.

— Приду, — отвечает Анель, нажимает «отбой» и спустя мгновение набирает номер. — Адам? Это я, — говорит она, замолкает, слушая голос на том конце провода. — Ты приедешь? Я жду, — добавляет женщина, услышав ответ, и снова выключает телефон.

Кладет трубку на стол и идет в кухню. Наливает в стакан воды, залпом выпивает. По коридору проходит в мастерскую. Зажигает лампочку и вновь принимается рассматривать фотографию.

Прыгая через две ступеньки, Адам бежит по металлической винтовой лестнице в доме Анель. На нем светлый свитер и мягкие вельветовые брюки. Адаму, пожалуй, немного за тридцать, но выглядит он моложе. Юношеское, почти мальчишеское обаяние сквозит в его манере двигаться, выражении лица. Пробегая последний пролет, он смотрит вверх — дверь в квартиру Анель приоткрыта.

Анель наконец сняла пальто и в одном платье, босиком ждет в коридоре. Когда запыхавшийся Адам останавливается на пороге, она выходит навстречу. Сразу прижимается к нему всем телом. Нервно целует и увлекает за собой в глубь квартиры. Обнимая Анель, Адам ногой захлопывает за собой дверь.

Негромкий звук эхом разносится по квартире. Эдвард просыпается. Садится в постели, прислушивается, затем выскальзывает из кровати и осторожно подходит к двери, но не открывает ее.

Анель нервно, почти истерично раздевает Адама посреди мрачной гостиной, освещенной только отблесками фонарей на бульваре. На мгновение отступает и одним движением снимает через голову платье. Адам обнимает ее и прижимает к себе.

Эдвард выходит из комнаты и на цыпочках идет по длинному коридору. В конце его неожиданно останавливается, услышав глубокое ускоренное дыхание. Отступает в темную нишу. Через несколько секунд осторожно высовывает голову и из-за выступа стены заглядывает в неосвещенную гостиную. Между ножками стоящего посредине стола видит два светлых пятна сплетенных тел и в профиль — запрокинутое лицо матери.

Адам и Анель занимаются любовью быстро, жадно, втиснувшись в небольшое пространство между диваном и столом. Их дыхание становится все громче. Наконец, уткнувшись в плечо Адама, Анель заглушает крик, затем медленно открывает глаза. Она не замечает фигурку, спрятавшуюся в коридоре почти напротив. Мгновение лежит в объятиях Адама, затем стремительно — возможно, слишком стремительно — отстраняет его. Мужчина удивленно заглядывает ей в лицо. По щеке Анель катится слеза.

— Что случилось? — тихо спрашивает Адам. — Я что-то сделал не так? — опираясь на локоть, он склоняется к ней.

— Нет, дело не в этом, — говорит она и, встав, поднимает с пола платье.

Натягивая его через голову, Анель проходит мимо затаившего дыхание мальчика в мастерскую. Слышно, как она откалывает кнопки. Спустя несколько секунд Анель возвращается с фотографией, вновь едва не коснувшись прячущегося в нише сына.

Анель входит в гостиную, зажигает лампу над столом и кладет на него фотографию.

— Смотри, — говорит она тихо. — Ты видишь?

Адам не отвечает.

— Ты узнаешь? — спрашивает Анель с надеждой, как недавно спрашивала сына.

Адам поднимается с пола, натягивает брюки и останавливается у стола напротив нее. Смотрит на снимок в светлом круге.

— Да, узнаю, — твердо отвечает он и поднимает глаза на Анель. — Война. Балканы, — добавляет Адам равнодушно и берет рубашку.

— Да. Все верно, — не отрывая взгляда от фотографии, Анель кивает.

Адам вынимает из кармана брюк сигареты и подходит к окну.

— Ну и что? — помолчав, сухо спрашивает он.

Удивленная его тоном, Анель молчит. Она отводит глаза от снимка и быстро отворачивается от стола. Теперь мужчина и женщина стоят спиной друг к другу.

— Ты о нем думаешь? — не меняя позы, спрашивает после паузы Адам.

— Да, — тихо отвечает Анель и, помолчав, добавляет: — Все время. Все время. Все больше... — неожиданно обрывает она, по-прежнему не глядя на Адама.

Тишина. Адам делает несколько затяжек.

— Ты не была такой, — произносит он. Оборачивается к ней и пытается придать голосу нежность: — Ты не была такой год назад, не была полгода назад... — добавляет тихо.

— Не была, — так же тихо отвечает Анель.

Она наконец смотрит в его сторону, затем подходит к окну. Останавливается рядом с Адамом и вынимает из его пальцев сигарету.

— Не была. Но теперь я такая, — заканчивает она.

— Почему? — не глядя на нее, еще тише спрашивает Адам.

— Не знаю. — Анель переводит взгляд на окно. — Может, потому что его нет, его и в самом деле нет.

Адам кивает, затем идет к дивану и поднимает валяющийся свитер. Накидывает на плечи. Глядя на него, Анель докуривает сигарету.

— Ты не останешься? — спрашивает она тихо.

— Нет, — отвечает Адам.

Уже одетый, он бросает взгляд в ее сторону, затем идет к двери.

— Адам! — Анель повышает голос, но в нем звучит просьба понять.

Мужчина оборачивается к ней.

— Ты мне поможешь? — спрашивает она еще более кротко.

Адам возвращается и слегка прижимает ее к себе, потом молча выходит из комнаты. Спустя мгновение тихо хлопает входная дверь.

По-прежнему стоящий в коридоре Эдвард инстинктивно зажмуривает глаза. Анель у окна тушит сигарету. Смотрит на снимок на столе.

Утро. На кухонном столе возле кружки с молоком лежит небольшая сложенная пополам фотография. Анель, уже одетая для выхода, проходит мимо сидящего за столом Эдварда и сразу замечает снимок. Мальчик осторожно разглаживает его краем ладони. Анель наклоняется к сыну.

— Откуда это у тебя? — спрашивает она, глядя на фотографию.

На снимке Фрэнк Доуптон. В куртке, одной рукой придерживает лямку рюкзака, другой опирается о парапет набережной. За невидимой внизу рекой — отреставрированные склады, между ними и дом Анель, Фрэнка и Эдварда. Фрэнк улыбается чуть глуповатой улыбкой, будто стесняется позировать для такой обычной фотографии.

— От папы. Он мне дал перед отъездом.

— Ты мне раньше не показывал.

— Да, — кивает Эдвард. — Это было только для меня. Папа оставил это мне, а не тебе, — добавляет он слегка обиженно.

— Я понимаю, — говорит Анель и отворачивается, чтобы налить себе кофе.

Мальчик смотрит на нее.

— Он в той же куртке, что и на фотографии, которую ты мне показывала ночью, — говорит он, глядя матери в спину.

— Конечно, он же всегда в ней ездил, — Анель старается, чтобы ее слова прозвучали равнодушно.

Несколько секунд тишины. Наконец, Анель, чувствуя спиной взгляд сына, говорит:

— Такая старая, поношенная. Помнишь, как он ее называл? — Анель оборачивается к сыну и улыбается: — Фронтовая куртка. Фронтовуха.

Эдвард снова наклоняется над фотографией.

— Посмотри еще... — просит он.

Анель останавливается за спиной у мальчика.

— Мама, что ты видишь?

Анель молчит, глядя на скривившееся в неуверенной улыбке лицо мужа.

— Часы... — подсказывает Эдвард.

— Часы... — соглашается Анель.

— Тоже фронтовые, — уточняет сын.

Анель берет свою чашку. Стоя, слегка облокотившись о шкаф, пьет кофе.

— Мама, что ты делала вчера ночью? — спрашивает вдруг Эдвард. Анель смотрит на сына.

— Ты подсматривал? — спрашивает она после паузы.

Мальчик молча кивает.

— И что? — снова спрашивает мать.

— Мне не понравилось, — спокойно и серьезно говорит Эдвард. Анель снова смотрит на него. У мальчика грустное осунувшееся лицо, он явно плохо спал. Анель ставит кружку и садится рядом с сыном на корточки.

— Сынок... ты ведь знаешь, что я люблю папу больше, чем ты... — говорит она.

— Ты не можешь любить больше, чем я, — прерывает Эдвард.

— Могу, — говорит Анель и встает.

— Но по-другому. — Эдвард поднимает голову и внимательно смотрит на мать, но Анель избегает его взгляда и переводит глаза на фотографию Фрэнка.

— Ужасный урод, правда? — очень тепло, с улыбкой произносит она, берет снимок, снова сгибает пополам и вкладывает в маленький кармашек школьного рюкзачка, лежащего наготове на соседнем стуле. — Ты ведь здесь его носишь, верно? — Анель снова улыбается сыну — тот по-прежнему серьезен.

— Здесь. Думаешь, он жив? — спрашивает он вдруг, напряженно глядя на мать.

Анель спокойно застегивает кармашек, ставит рюкзак на пол и садится рядом с Эдвардом.

— Не знаю, — она глядит в окно, залитое утренним солнцем. — Но ведь если бы он был жив... он бы нам звонил... — Анель оборачивается к сыну и смотрит ему в глаза.

Эдвард долго выдерживает ее взгляд.

— Мы ведь его найдем, правда, мама?

— Мы должны это сделать.

Тишина.

— А если его убили? — спрашивает Эдвард, наклоняясь к матери.

— Тогда мы тем более должны это сделать.

С школьным рюкзачком за спиной Эдвард выбирается с заднего сиденья синего «Форда». Захлопывает дверь и машет сидящей за рулем матери. Анель смотрит, как мальчик присоединяется к толпе ребят, бегущих через дворик к густо поросшему виноградом старому школьному зданию. Заводит машину и трогается с места.

Синий «Форд» останавливается в нескольких кварталах от школы. Анель выходит из машины и сворачивает на широкую оживленную улицу. Смотрит на противоположную сторону, на внушительном здании большая вывеска Photo Press Association; дальше, метрах в десяти, высокие, слегка затемненные окна бара. Анель мгновение колеблется, затем входит в овощной магазин напротив офиса Ричарда. Долго и тщательно выбирает две желтые груши, время от времени поглядывая на входную дверь здания напротив. Уже возле самой кассы замечает, как оттуда энергичным шагом выходит Ричард Блэсс. Он направляется в бар.

— Так вы платите или нет? — нетерпеливо торопит кассирша Анель, которая провожает Ричарда взглядом.

— Конечно, — Анель быстро достает кошелек.

Выходит из магазина, не колеблясь, направляется к стоящей за углом машине и уезжает.

Через большие окна в квартиру Анель светит яркое солнце. Анель входит, бросает на стол ключи и сумку, скидывает туфли. Раздается тихий звонок. Анель никого не ждала. Она подходит к домофону и нажимает кнопку. Слышится низкий приятный мужской голос:

— Добрый день. Бернхард Кассель. Мы с вами договаривались на сегодня.

Анель удивлена, но быстро отвечает:

— Конечно. Добрый день. Пожалуйста, входите. Последний этаж...

Она отпускает кнопку и бежит по коридору в глубь квартиры.

Огромная комната рядом с мастерской Фрэнка вся завешана превосходными фотопортретами, в основном черно-белыми. В углу почти каждого из них — автографы, слова благодарности и т.д. Анель быстро опускает темные шторы, выбирает из висящих на стене многочисленных картонных задников нейтральный серый фон и ставит впереди него стул. Выходит в коридор и сразу замечает высокого элегантного пожилого мужчину в летнем чуть помятом костюме.

— Это вы? — спрашивает она немного невпопад и бросает взгляд на свои босые ноги.

— Это я... — говорит Бернхард Кассель и протягивает ей руку, — ...к сожалению, — добавляет он, когда Анель, надевая по дороге туфли, подходит, чтобы поздороваться.

— Простите, — улыбается она Касселю, — что вам пришлось приехать ко мне, таких людей, как вы, об этом не просят. Но по техническим причинам... Это необходимо, чтобы добиться высокого качества снимка... — оправдывается она.

— Не в этом дело, — Кассель небрежно машет рукой, словно тема не стоит разговора, и отпускает ее руку.

— Вы не любите фотографироваться? — моментально догадывается Анель.

— Ненавижу.

— Тогда зачем же вы это делаете?

— Приходится. Последние несколько книг я издал с одной и той же фотографией 60-х годов. — На лице Касселя впервые появляется едва заметная ироническая улыбка. — Меня могут заподозрить в бессмертии, — заканчивает он.

— Понятно, — Анель тоже улыбается. — Не беспокойтесь. Все будет хорошо. Пожалуйста, туда. Она идет впереди него по коридору.

— Только, пожалуйста, ничем меня не мажьте, — предупреждает Кассель, идя следом.

— Я никогда этого не делаю, — улыбаясь, оборачивается Анель.

— Это хорошо, — Кассель вслед за ней входит в мастерскую, садится на приготовленный стул. — Кошмар какой-то... — бурчит он себе под нос. — На старости лет так издеваться над человеком...

Анель не отвечает и подходит к штативу, стоящему напротив Касселя. В это время раздается звонок в дверь.

— Прошу прощения, я на минутку, — говорит она и исчезает в коридоре.

Низкий пузатый почтальон сует Анель квитанцию для подписи.

— Добрый день. Подпишите, пожалуйста.

— Из банка? — уточняет Анель.

— Как обычно, — отвечает тот неохотно.

Анель закрывает за ним дверь и поднимает с коврика газету. Смотрит на фотографию Блэсса на первой странице, ряд снимков фоторепортажа и ниже — две колонки интервью. Не отрывая глаз от газеты, садится в гостиной за стол. Пробегает глазами беседу с Блэссом. Время идет — на пороге появляется Кассель. Почувствовав его присутствие, Анель отрывается от газеты и быстро встает.

— Простите, я зачиталась, — говорит она, смутившись.

— Так в этих газетах еще есть что читать? — спрашивает Кассель без улыбки.

— Иногда есть, — отвечает Анель и возвращается в мастерскую. Молча ждет, пока Кассель снова сядет на стул. Глядит на его подвижное интеллигентное лицо, с которого он безуспешно пытается согнать выражение неудовольствия и неприязни.

— Не беспокойтесь, — успокаивает его Анель. — Вы получитесь таким, какой вы есть, а не таким, каким вас хотели бы видеть.

Кассель внимательно глядит на нее — в этот момент несколько раз срабатывает вспышка, аппарат ритмично пощелкивает.

— Готово.

— Уже? — удивляется Кассель.

— Уже, — довольно отвечает Анель. — Я всегда делаю только один вариант. Только тот, который я бы выбрала из остальных. Ненастоящих, — объясняет она Касселю, вынимая из аппарата пленку и на мгновение исчезая в маленькой проявочной, которая соединяет мастерские Анель и Фрэнка.

— Откуда вы это знаете? — спрашивает Кассель, с интересом наблюдая за ней.

— Не знаю, — смеется Анель. — Но так мне кажется.

— Но откуда вы знаете, какой я?

Анель пожимает плечами.

— Я вас читаю много лет. Этого, наверное, достаточно?

— Много — это сколько? — уточняет Кассель.

— С шестнадцати лет, — точно отвечает Анель. — Я прочитала все. Все, что вы написали, — говорит она, — и я знаю ту фотографию с обложки, о которой вы говорили.

— Я знал, что люди покупают мои книги, но не знал, что кто-то их еще и читает, — помолчав, произносит Кассель.

— Раз покупают, так и читают, — возражает Анель.

Кассель качает головой.

— Необязательно. Это две совершенно разные вещи.

Анель внимательно смотрит на него, затем пересекает комнату и поднимает шторы. Останавливается у окна и снова бросает взгляд на мужчину. Кассель все еще сидит на стуле. Мгновение они глядят друг на друга.

— Вы хотите мне что-то сказать? — неожиданно спрашивает писатель.

— Да, — кивает Анель. — Так случайно совпало, что вы здесь... и что у меня именно такая проблема, но... — Анель на мгновение останавливается, она явно очень взволнована. — Но я хотела бы этим воспользоваться, — она смотрит Касселю в глаза. — Можно?

— Пожалуйста, воспользуйтесь, — отвечает тот.

Анель, помолчав, начинает говорить. Она слегка запинается.

— Несколько месяцев...

— То есть сколько? — прерывает ее Кассель.

— С 3 апреля этого года, — говорит Анель.

— То есть три месяца и десять дней, — поправляет Кассель.

— Да... я не знаю, где мой муж.

Анель снова останавливается, словно размышляя, стоит ли продолжать.

— Это иногда случается, — произносит Кассель.

— Но он был фотографом, работал на фронте... Простите, я на секунду...

Анель останавливается и быстро выходит из мастерской. Кассель встает со стула и медленно подходит к окну. Возвращается Анель с газетой и большим снимком из Галереи. Кладет газету на подоконник перед писателем. Показывает фоторепортаж, получивший премию.

— Это его фотографии. Он их сделал, — говорит она, показывает последнюю и кладет рядом снимок мужской ладони. — Я украла его вчера из Галереи, в которой проходил вернисаж. Это его куртка, его часы, его ладонь, — она несколько секунд напряженно смотрит на Касселя, затем показывает напечатанную в газете фотографию Блэсса. — А это его коллега. Ричард, — спокойно говорит Анель. — Вчера он получил за этот репортаж премию года, — добавляет она.

Кассель поднимает глаза от газеты и пристально смотрит на нее. Он говорит медленно, взвешивая каждое слово:

— Следовательно, этот человек, у которого в руках оружие, убил вашего мужа, а Ричард забрал сделанные им снимки. Или же... его убил кто-то другой, но и в этом случае Ричард украл фотографии, — заканчивает Кассель.

— Да, только два варианта, — соглашается Анель.

— Нет, есть и третий, — прерывает ее Кассель.

Анель смотрит на писателя.

— Третий вариант такой: его убил тот, кто забрал фотографии.

Анель глядит все так же напряженно.

— Но это малоправдоподобно, — добавляет он.

Анель молчит. Кассель сосредоточенно наблюдает за ней.

— В любом случае это означает, что вашего мужа нет в живых.

— Да, видимо, именно так, — отвечает Анель, избегая его взгляда.

— Но это также значит, что он не подает признаков жизни, — говорит Кассель, переводя взгляд на пейзаж за окном.

— Да, — снова послушно соглашается Анель.

— Но вы ведь их ощущаете? — писатель спокойно поворачивается к ней.

— Да, — кивает Анель. — Все время, — добавляет она и, почувствовав на себе взгляд Касселя, уточняет: — Быть может, даже сильнее, чем раньше.

— Я понимаю, — Кассель едва заметно улыбается. — В подобных ситуациях так и бывает. Вы будете с этим жить. — Мгновение они молчат. — Такие открытия, они чаще всего приходят слишком поздно, — добавляет Кассель и снова смотрит в окно, на серо-коричневую гладь реки. — И что? — спрашивает он, наконец. — Вы хотите, чтобы я подсказал, что вам делать, да?

— Да. Именно это, — решительно отвечает Анель.

— Пока что, — Кассель снова слегка ей улыбается, — я бы хотел узнать, нельзя ли мне выпить виски со льдом.

— Конечно, — говорит Анель.

Стремительно обернувшись, она опрокидывает стоявший за ней стул. Поднимает его и выбегает из комнаты. Кассель смотрит в окно. Мимо величаво проплывает белый пароходик. Приближаясь к порту, он несколькими глухими гудками возвещает о своем прибытии, затем медленно покидает прямоугольник окна.

Пытаясь унять дрожь в руках, Анель наполняет стакан и тоже смотрит в окно. Теперь пароходик проплывает мимо окон гостиной. Со стаканом в руке

Анель задумчиво глядит на него, пока он не исчезает из поля зрения. Она возвращается в мастерскую и протягивает Касселю стакан.

— Моего мужа звали Фрэнк Доуптон, — говорит она.

Писатель делает глоток и смотрит на нее.

— Перед отъездом в Косово он несколько месяцев просидел в Африке. Болел. Я ездила туда к нему... отношения у нас были не очень... Впрочем... он все время где-то пропадал, но теперь я знаю...

— Не надо говорить, — прерывает ее Кассель.

Анель умолкает, но глядит на него по-прежнему выжидающе. Долгая тишина. Стоя у окна, мужчина спокойно потягивает виски. Наконец оборачивается к Анель.

— Вы ждете моего ответа?

— Жду, — отвечает Анель. — Вы ответите мне?

— Нет, — говорит Кассель. — Пока нет, — поправляет он себя, помолчав. — Это должно немного побыть во мне.

Залитый ярким послеполуденным солнцем бульвар. Кассель выходит из дома Анель и, заметив такси, тут же машет рукой.

Такси останавливается перед уже знакомой нам широкой лестницей Галереи. Писатель выходит из машины и не спеша поднимается по ступеням.

В Овальном зале еще пусто, перед фотографиями бродят отдельные группки молодых людей — учащиеся окрестных школ и институтов. Кассель направляется прямо к получившему премию репортажу. Сосредоточенно рассматривает. Долго стоит перед тем местом, где раньше висела заключительная фотография. Задумчиво глядит на белый пористый лист. Затем решительно поворачивается и идет к выходу. На пороге останавливается и берет буклет с фотографией Ричарда Блэсса на обложке. Две молодые девушки смотрят на писателя, потом улыбаются друг другу.

— У вас есть альбомы Фрэнка Доуптона? — спрашивает Кассель молодую продавщицу в киоске на первом этаже.

— Да, есть, — отвечает та и спустя мгновение кладет перед Касселем большой альбом.

На обложке пустыня — тревожный вечерний пейзаж. Кассель несколько секунд смотрит на него.

— А альбом Ричарда Блэсса тоже можно посмотреть? — спрашивает он, не сводя глаз со снимка на обложке.

— К сожалению, нет, — отвечает продавщица.

— Но, разумеется, он вскоре появится, — улыбается ей Кассель.

Он начинает медленно листать альбом. Чуть дольше задерживается над фотографией подростка, с апатичным видом сидящего на сломанном ящике в конце опустевшей, раскаленной солнцем улицы. Закрывает альбом, пробегает глазами краткую информацию об авторе на четвертой странице обложки, переводит взгляд на телефон, лежащий на прилавке киоска.

— Простите, можно позвонить? — спрашивает он продавщицу.

— К сожалению, это не мой, — отвечает та.

— Пожалуйста, возьмите мой, — предлагает девушка — одна из тех, которые рассматривали Касселя наверху, в Овальном зале Галереи.

— Спасибо, — вежливо благодарит Кассель и берет телефон. Вынимает записную книжку, оттуда — визитку. Надевает очки, читает номер. Отойдя на несколько шагов, набирает его.

— Госпожа Анель Доуптон? — спрашивает он. — Это ваша модель, — Кассель слегка улыбается. — Вы все еще ждете ответа? Если да, то он таков: ничего не делайте. Ничего. Дождитесь моего звонка. До свидания, — Кассель выключает телефон и подходит к девушке.

— Господин Бернхард Кассель? — решается та, беря телефон.

— Да, — отвечает Кассель и, помолчав, спрашивает, видя, что девушка не сводит с него глаз: — Почему вы так на меня смотрите?

— Я думала, вы моложе, — откровенно отвечает она.

— Что поделаешь? — пожимает плечами писатель, пряча записную книжку во внутренний карман пиджака.

— Вы берете альбом? — спрашивает продавщица.

— Конечно, — спокойно отвечает Кассель.

Ранний рассвет. Небольшой ухоженный парк еще тонет в сумраке. За темными кронами деревьев виден светлый фасад внушительного старинного здания. Тишина. В одном из окон первого этажа лампа отбрасывает теплый круг. Мужская рука осторожно перелистывает страницы фотоальбома. Рядом на столе полбутылки виски, большая мраморная пепельница, полная окурков, и медная лампа. Кассель берет очередную сигарету и внимательно рассматривает фотографии. Время от времени что-то записывает в лежащий рядом большой блокнот. Тушит сигарету, выключает лампу и подходит к окну. Сосредоточенно глядит на парк.

В квартире Анель тоже тишина. В кухню постепенно проникает бледный рассвет. Анель сидит за столом, склонившись над открытым альбомом с фотографиями мужа. Поднимает голову — телефонный звонок. Берет лежащую рядом трубку.

— Вы не спите? — Кассель стоит у окна, все еще глядя на парк.

— Нет, — отвечает Анель и, несмотря на усталость, слабо улыбается.

— Я тоже, — говорит Кассель. — Вы рассматриваете фотографии? — спрашивает он, помолчав.

— Да.

— Я тоже, — Кассель смотрит на раскрытый альбом на столе и свой блокнот. — У меня к вам просьба... Пожалуйста, приезжайте ко мне, домой... сейчас, сразу... если можно.

— Я приеду, — отвечает Анель и выключает телефон.

По коридору быстро идет в комнату Эдварда. Приоткрывает дверь, смотрит на спящего мальчика. Успокоенная, возвращается. По дороге берет пальто и выходит из квартиры.

— Садитесь, пожалуйста.

Кассель смотрит на Анель — та стоит посреди гостиной.

Огромное, выходящее в парк окно террасы контрастирует со стенами, плотно заставленными рядами книг.

— Сюда, — показывает писатель на удобное кресло с видом на деревья. Анель садится, Кассель занимает место напротив.

— Спасибо, что приехали, — говорит он, с улыбкой глядя на нее.

Женщина молчит, ждет.

— Госпожа Анель... я думаю, вам надо позвонить Ричарду Блэссу и сказать, что ваш муж дал о себе знать, — говорит Кассель.

— Я не буду этого делать, — немедленно возражает Анель. — Не буду прежде всего потому, что не знаю, хотел бы этого Фрэнк или нет... — Она умолкает. — А во-вторых, потому, что Ричарду лучше других известно, что Фрэнк не может дать о себе знать — он мертв, — заканчивает Анель.

Кассель глядит на нее, потом медленно откидывается на спинку кресла.

— Именно этого я от вас и ждал. Вы не только хороший человек, вы к тому же неплохо просчитываете возможные ходы, — говорит писатель.

Анель не реагирует на комплимент. Она продолжает сосредоточенно вглядываться в лицо Касселя.

— Зачем вы меня об этом попросили?

— Если бы я писал книгу, то ее героиня — моя героиня поступила бы именно так, — отвечает Кассель.

Анель смотрит на него.

— Господин Кассель, но ведь это не литературный сюжет. Это настоящая жизнь, не фабула...

— Да, я знаю, — прерывает писатель. — Простите.

Они молчат, затем Кассель вновь наклоняется к Анель.

— Госпожа Анель, чего вы хотите... чего вы хотите на самом деле? — тихо спрашивает он.

— Господин Кассель... — начинает женщина.

То ли от холода, то ли от волнения она слегка дрожит. Прячет ладони в рукава пальто и съеживается. Заговаривает снова, не сводя глаз с Касселя:

— Ведь у него должна быть своя могила. Ведь он имеет на это право... от меня, от нашего сына. Ведь он имеет право... на какую-то... память. Нашу...

— Вы хотите чего-то еще? — спрашивает Кассель.

— Не знаю, — Анель задумывается. — Не знаю, хочу ли я чего-то, кроме того, о чем только что вам сказала, — говорит она тихо.

— И вы не хотите это проверить?

— Нет, сейчас нет, — отвечает Анель и вдруг зажмуривается — яркие лучи восходящего солнца неожиданно появляются из-за деревьев и светят прямо в ее усталое лицо.

— Поезжайте, — говорит Кассель, вставая с кресла.

Анель тоже поднимается и пересекает гостиную.

— Вам нужно отдохнуть, — добавляет писатель, открывая дверь.

Несколько секунд они стоят на крыльце, глядя на парк. Анель оборачивается к Касселю. Тот улыбается.

— Простите, что вам пришлось приехать в это время, но я хотел узнать, чего вы ждете...

— Ничего. Вовсе не пришлось. Может, я сама хотела, — спокойно отвечает Анель.

— Да, — улыбается Кассель. — Стоило узнать, что у вас внутри... — говорит он, глядя на свою гостью, но та молчит. — Чтобы узнать что-то о себе... — Писатель умолкает. — Наверное, это ничего не меняет? — спрашивает он.

— Нет, ничего не меняет, — отвечает Анель и направляется к машине. Кассель ждет, пока синий «Форд» проедет ворота парка, и входит в дом.

Стеклянный фасад высокого современного здания. Телефонный звонок. После нескольких гудков раздается голос Ричарда Блэсса:

— Это квартира Ричарда Блэсса. Пожалуйста, оставьте сообщение.

Внутри царит мрак. Ричард спит на большой двуспальной кровати в темной спальне, окна которой закрыты плотными жалюзи. Слышится голос Бернхарда Касселя:

— Добрый день, господин Блэсс. Это Бернхард Кассель. На меня огромное впечатление произвел ваш фоторепортаж, который мне посчастливилось увидеть. Очень надеюсь на встречу и беседу с вами. Уверен, что она будет интересна нам обоим. Жду вашего звонка. Мой телефон 45477579. До свидания.

Блэсс открывает глаза. Переводит взгляд на красную лампочку телефона, стоящего на ночном столике. Протягивает из-под одеяла руку и нажимает кнопку. В спальне вновь звучит голос Касселя:

— Добрый день, господин Блэсс. Это Бернхард Кассель. На меня огромное впечатление произвел ваш фоторепортаж, который мне посчастливилось...

Огромный редакционный зал ежедневной газеты. Одну из стен занимают десятки экранов разных телевизионных каналов, передающих утренние известия. Катаклизмы, фронтовые репортажи, авиакатастрофы, террористические акты и т.д. В зале царит характерный гул. Кроме работающих телевизоров — жужжание факсов, беспрестанные звонки редакционных телефонов и журналистских сотовых. По лабиринту боксов кружат поглощенные своими делами репортеры, редакторы, их ассистентки. Анель выходит из лифта напротив зала и быстро проходит между перегородками. Останавливается у одного из столов, наклоняется к молодому парню, который что-то печатает на компьютере.

— Адам здесь?

— Кажется, еще здесь, — не прерывая работу, отвечает парень и кивком указывает на один из боксов в углу зала. — Он после ночного дежурства.

Анель направляется туда. Останавливается за спиной у Адама, углубившегося в Интернет. Молча садится рядом на вращающийся стул. Адам отрывает взгляд от компьютера и без удивления смотрит на нее.

— Ты плохо выглядишь, — говорит он после паузы.

— Я не спала всю ночь, — отвечает Анель.

— Я тоже, — Адам пытается ей улыбнуться.

Анель молчит, потом резко спрашивает:

— Почему ты не звонишь?

Мужчина отводит глаза.

Голос Анель смягчается.

— Адам, помоги мне, не убегай.

— Что-то происходит? — сухо интересуется Адам, все еще стуча по клавишам компьютера.

— Да, происходит.

Анель тщетно пытается встретиться с ним взглядом, потом отворачивается. Поднимает глаза и над перегородкой видит толпящихся в зале людей — они полностью поглощены борьбой с временем и лавиной новостей. Адам не спеша выключает компьютер и начинает наводить порядок на столе. Анель вглядывается в один из экранов: на фоне неба — похожие на фейерверк замедленные, словно бы нереальные взрывы. Снова наклоняется к Адаму.

— Я не могу жить, когда ты сердишься, — говорит она и еще больше понижает голос, — пойми, это действительно кое-что важное...

Анель вдруг умолкает, потому что Адам неожиданно оборачивается.

— Что? — пристально глядя ей в глаза, спрашивает он жестко.

Анель сидит неподвижно. Молчит, потом качает головой — не хочет или не может сказать сейчас. Поднимается и говорит, не глядя на Адама:

— Я просто хочу, чтобы ты сейчас был с нами... со мной, с Эдвардом... Чтобы ты просто был с нами, — заканчивает она, берет сумку, быстро уходит в глубь зала, но тут же возвращается, хватает Адама за руку и говорит: — Чтобы быть вместе по-настоящему, нужно немного страдания. Нужно что-то пережить вместе. Нельзя так, как здесь — через стекло, — женщина кивком указывает на экраны телевизоров. — Ты должен чувствовать то, что чувствую я.

Отпустив его руку, она быстро уходит.

Адам энергичным движением отодвигает стул, смотрит в глубь зала. Находит Анель в последний момент, когда та проскальзывает в закрывающийся лифт.

Напротив школьного дворика, облокотившись о дверцу машины, стоит Анель. Начало второй половины дня, в здании тихо, уроки еще не кончились. Женщина запрокидывает голову и закрывает глаза. У нее спокойное, хотя усталое и бледное лицо. Из заросшего виноградом здания доносится звонок и тут же — громкие детские голоса, грохот отодвигаемых стульев, топот ног.

— Что ты здесь делаешь? — спрашивает Эдвард, останавливаясь перед матерью.

— Тебя жду, — отвечает Анель, наклоняется к сыну и тихонько говорит: — Мы едем кататься на лодке.

Мальчик с радостным криком бросается ей на шею.

В спортивной лодке Анель и Эдвард в ярко-оранжевых спасательных жилетах. Мальчик сидит впереди. Аккуратно работая веслами, они отплывают от песчаного берега небольшого залива и ставят лодку параллельно главному течению реки.

— Ты готова? — спрашивает Эдвард через плечо.

— Да.

— Хорошо, — говорит он и включает таймер на своих часах.

Анель ждет, пока сын снова возьмет весла, и начинает громко считать, помогая им войти в ритм:

— Раз, два, три...

Лодка движется все стремительнее. Анель и Эдвард умело наклоняются над веслами.

— Быстрее, Эдвард, энергичнее! — подгоняет сына Анель.

Разогнавшаяся лодка резко рассекает гладь реки и минует деревянный помост на другом берегу. Эдвард моментально выключает таймер. Переводя дыхание, оборачивается к матери.

— Рекорд, мама, — говорит он.

Анель долго смотрит на него, потом говорит:

— Я ужасно тебя люблю.

Кассель осторожно наполняет золотистой жидкостью две пузатые рюмки. Подает одну из них Блэссу. Улыбается ему и поднимает свою рюмку. Блэсс повторяет его жест. Они молча выпивают.

— Ваша работа доставила мне огромное удовольствие... — говорит Кассель, отставляя рюмку. — Это так редко случается... — Он встает и принимается не спеша расхаживать по гостиной. — Чтобы кому-то удалось уловить мимолетность, неотвратимость мгновения...

Вечер, в парке за окном еще светло, но в гостиной уже царит полумрак. Блэсс с рюмкой в руке сидит перед окном — там, где сидела Анель.

— Не знаю, удастся ли мне когда-нибудь повторить это. Это было для меня

таким переживанием... — говорит он тихо, стараясь встретиться с Касселем взглядом.

— Мне хотелось поговорить с вами о фотографии. Именно с вами... — Кассель смотрит на Блэсса, тот скромно улыбается. — Почему она действеннее, правдивее движущихся картинок, которые мы ежедневно наблюдаем в этой стеклянной коробке. Этих картинок, становящихся тем нереальнее, чем ближе они пытаются подойти к реальности. Знаете, когда я смотрю телевизор, меня часто посещает чувство, что все это не существует. Происходит понарошку. Трагедии, которые мы видим ежедневно, утрачивают измерение исключительности, утрачивают смысл, который на самом деле в них заключен. — Кассель подходит к столу и зажигает лампу. — Фотография вызывает во мне совсем другие чувства, — добавляет он и оборачивается к Блэссу, который слушает, время от времени согласно кивая головой. — Я смотрю, — по-прежнему стоя у стола, подводит итог Кассель, — и мне кажется, что все это нереально. Единственная реальность — то, что за этим стоят люди, они живут за счет того, что показывают все эти картинки...

Писатель открывает ящик стола и вынимает выцветшую вырезку из старой газеты. Молча протягивает Блэссу. На дереве висит тело девятилетней девочки.

— Вы видите, — говорит Кассель, — она повесилась, потому что какие-то сукины дети ее изнасиловали, а другой сукин сын сфотографировал. — И обесчестил ее вторично, — говорит он, подойдя к окну. — Она хотела быть одна. Одна! Спряталась в этом лесу. Но он нашел ее и унизил снова, — продолжает Кассель, глядя в окно. — Он не умел передать ее страдание, не умел передать ее бессилие. Сфотографировал собственное равнодушие, за которое ему хорошо заплатили, — Кассель отворачивается от окна и долгим взглядом смотрит на Блэсса. — Вы когда-нибудь читали мои книги, господин Блэсс? — спрашивает он вдруг.

Блэсс, смутившись, делает неопределенный жест рукой.

— Не читали, — догадывается Кассель. — А жаль, потому что у нас, знаете ли, много общего. Оба мы сукины дети. Как и тот, который сфотографировал этого ребенка. — Кассель подходит к Блэссу, спокойно забирает у него снимок и прячет обратно в стол. Не спеша продолжает: — Мы живем за счет того, что описываем чужое несчастье. Крадем его, — Кассель глядит на беспокойно ерзающего в кресле Блэсса. — Да, господин Блэсс, я тоже никогда не бывал в тех местах, которые описываю, и тоже никогда не ощущал боли, от которой страдают мои герои. Как и вы. Потому я так рассчитывал на нашу встречу...

Кассель улыбается Блэссу, который избегает его взгляда, потом смотрит в окно. Далеко, у высокой ограды, видна фигура склонившегося над газонокосилкой садовника. Кассель подходит к открытому окну и внимательно рассматривает его.

— Мне хотелось поговорить с вами в этом доме, окруженном ровно подстриженными газонами, — добавляет он с улыбкой и снова оборачивается к Блэссу.

Фасад дома Анель и Эдварда. Последний этаж. На подоконнике высокого окна Эдвард — профессиональным жестом он подносит к лицу пальцы, изображая видоискатель фотоаппарата. Сосредоточенно рассматривает гуляющих по набережной людей. Звонок в дверь. Мальчик соскакивает с подоконника и открывает. На пороге Питер.

— Привет. У вас не работает домофон. Меня сосед впустил, — говорит он Эдварду с симпатичной улыбкой.

Мальчик внимательно разглядывает гостя.

— Госпожа Анель Доуптон дома? — спрашивает Питер, помолчав.

— Мамы нет. Вы, конечно, журналист? — спрашивает Эдвард мужчину, все еще стоящего в дверях.

— Конечно, — отвечает Питер и садится на корточки перед Эдвардом. — А что — по мне видно?

— Разумеется, видно, — отвечает тот.

Питер глядит на него, потом встает и направляется к лестнице.

— Привет, я еще позвоню, — сбегая вниз, бросает он через плечо.

Старый садовник с усилием толкает перед собой газонокосилку в самый дальний угол большого газона и поглядывает на дом. В гостиной в теплом свете лампы от-

четливо видны фигуры Касселя и Блэсса. В темном окне кабинета рядом вырисовывается почти неуловимый женский силуэт. Это Анель. В пальто, сунув руки в карманы, она вглядывается в пространство темного сада. Садовник долго смотрит на нее, потом наклоняется и включает косилку. Через открытое окно в гостиную неожиданно доносится гул. Блэсс стремительно оборачивается.

— Не бойтесь, — шутит Кассель, закрывая окно. — Это не бронетранспортер, это всего лишь газонокосилка, — говорит он и подходит ближе к Ричарду. — У меня все есть, деньги, дом и сад моей бабушки. Я достаточно обеспечен, чтобы описывать чужое несчастье, даже если бы никто не покупал мои книги.

Блэсс молчит. Писатель наклоняется к нему и тихо говорит:

— Господин Блэсс, у меня к вам просьба... здесь, рядом, в моем кабинете на столе лежит альбом, я бы хотел вам его показать. Вы не могли бы его принести?

Ричард, удивленный, поднимается с кресла, но к двери, которую указал Кассель, не идет.

— Это прекрасный альбом, там нет таких фотографий, как та, что я показал вам. Зато есть любовь, страдание... и великая доброжелательность. Есть отвага и сострадание. Неотвратимость. Не только боль, но и отчаяние... Того, кто их делал, звали Фрэнк Доуптон. Он не был журналистом, не был репортером. Он был чем-то бóльшим. Я вам говорил, это так редко случается. — Кассель не сводит с Ричарда глаз, тот неподвижно стоит посреди комнаты. — Вы украли эти фотографии, господин Блэсс. Вы украли не только эти фотографии, но и доброжелательность, тонкость, талант того, кто на самом деле их сделал... — говорит Кассель, глядя Ричарду прямо в глаза.

— Я не украл эти фотографии, — отвечает Блэсс после долгой паузы. — Поверьте мне. Их принес албанский мальчик, — говорит он, приближаясь к Касселю.

— Мне это говорить необязательно, я не исповедник, — резко отзывается тот, подходя к двери в соседнюю комнату.

Когда он открывает дверь, Анель стремительно отворачивается к окну. Блэсс медленно подходит к порогу. Останавливается и замечает у окна Анель. Разделенные пространством комнаты, они несколько секунд смотрят друг на друга. Между ними на столе — открытый альбом Фрэнка. Не выдержав взгляда Анель, Ричард отворачивается. Быстро, не глядя на Касселя, пересекает гостиную и, громко хлопнув дверью, выходит из дома. Анель и Кассель стоят молча, в разных комнатах. В наступившей тишине слышатся шаги Блэсса по гравиевой дорожке и шум мотора.

— Успокойтесь, он сейчас вернется, — говорит Кассель, подходя к двери кабинета.

Анель молча смотрит на него.

— Почему вы молчите? — спрашивает писатель, выдержав ее долгий взгляд.

Анель не реагирует. Стоит неподвижно у окна.

— Хотите чаю, кофе... виски? — спрашивает Кассель, приближаясь к ней.

Анель качает головой. В молчании они стоят друг напротив друга.

— Скажите что-нибудь, — просит Кассель.

— Я боюсь.

— Чего вы боитесь?

— Я боюсь вас, — говорит Анель, глядя на него. — Вы действительно такой? Вы всегда были таким?

Тот ласково улыбается.

— Это и для меня загадка, — медленно и сдержанно произносит он.

Долго смотрит на Анель, затем не спеша возвращается в гостиную. Снова они без единого слова стоят в разных комнатах. Тишину нарушает резкий телефонный звонок. Кассель подходит к аппарату.

— Я слушаю.

Блэсс мчится по загородному шоссе к городу. Нажимает кнопку сотового телефона, висящего возле коробки передач. Машина въезжает на холм; вдали внизу виден цветной калейдоскоп огней и ведущая к городу автострада.

— Зачем вы это сделали? — спрашивает Ричард, услышав спокойный голос Касселя. — Зачем?

— Чтобы вы смогли наконец немного пострадать... и чтобы вызвать небольшое замешательство... — отвечает тот.

Входит Анель. Видит слегка скривившееся в улыбке лицо Касселя. Медленно пересекает гостиную и останавливается у выхода на противоположном конце комнаты. Кассель смотрит на нее, затем говорит в трубку:

— Чтобы на мгновение прикоснуться к истине, — он делает паузу и подходит к окну, глядя на застывшую в дверях Анель. — Возвращайтесь. Если неизвестно, как поступить, лучше всего поступать порядочно. На всякий случай. Быть может, — говорит он, понижая голос, — быть может, мы чему-то научимся, а?

Кассель ждет ответа, но слышит лишь длинные гудки.

Машина останавливается, перед самым въездом на автостраду. Блэсс выключает мотор и закуривает сигарету. Глядит на кажущиеся отсюда такими маленькими коробочки автомобилей — освещенные точками огней, они, словно игрушки, стремительно скользят друг мимо друга на скрещивающихся нитках шоссе. Блэсс тушит сигарету и разворачивается.

Анель все еще стоит перед домом, когда издалека доносится шум мотора. Женщина медленно спускается с крыльца и видит, как у ограды парка тормозит автомобиль Блэсса. Услышав шаги Анель, Кассель поднимается с кресла и останавливается у окна: Анель и Ричард идут друг другу навстречу по гравиевой дорожке.

— Я не знаю, что тебе сказать, — говорит Блэсс, останавливаясь перед Анель. — Объяснения у меня нет.

Она молчит. Смотрит на него. Тишина.

— Помоги мне, — тихонько просит Ричард. — Помоги мне.

— Это ты мне помоги. Я не причиню тебе зла, — говорит Анель и, пройдя мимо, выходит за ворота.

Быстро направляется к машине, оставленной на тротуаре соседней улицы. Садится в нее и уезжает.

Раннее утро. Небольшой квадратный холл в квартире Блэсса. Сам он стоит на высокой кухонной табуретке и швыряет на пол вещи с антресолей. Вниз летят старый плед, разорванный спальник, поношенная брезентовая куртка и, наконец, репортерский кейс Фрэнка Доуптона. Ричард спрыгивает с табуретки и поднимает его. Неловко, чуть нервно, словно боясь ненароком повредить, отряхивает, затем несет в свой кабинет. Ставит на стол, выдвигает ящик. Долго перебирает десятки визиток. Наконец вытаскивает смятую бумажку с надписью: «Фрэнк Доуптон. Фоторепортер». Разглаживает ее ладонью, затем вставляет в прозрачный пластиковый кармашек на клапане сумки.

В красном свете проявочной особенно четко вырисовывается силуэт Анель: с щипцами в руке она наклоняется над маленькой ванночкой с проявителем. Там плавает белый квадратик бумаги, на котором постепенно появляется лицо Касселя. Анель внимательно, словно увидев впервые, рассматривает его.

— Эдвард!

Услышав громкий голос матери, мальчик бросает книжку и срывается с тахты. Входит в мастерскую и сразу замечает снимки пожилого человека — они сушатся на леске у окна.

— Тебе нравится? — спрашивает Анель.

— Фотографии — да, — отвечает Эдвард. — А он — нет. Мороженое я бы с ним есть не пошел.

Анель задумчиво смотрит на него, потом медленно кивает.

— Может, ты и прав, — говорит она и не спеша пересекает комнату.

Сын выходит за ней в коридор.

— Ты туда идешь? — спрашивает он, подходя.

— Да, — кивает Анель.

— Боишься? — спрашивает мальчик.

Анель улыбается и прижимает его к себе.

— Нет, все в порядке, — говорит она, обнимая сына еще крепче.

Интерьер пустого загородного бара. Окна выходят в мрачный дворик, заставленный рядом мусорных контейнеров. Анель медленно подходит к последнему столику, втиснутому в угол у окна.

— Пришел? — говорит она, садясь напротив Блэсса.

— Пришел, — отвечает Ричард.

Мгновение они молча глядят друг на друга, затем мужчина наклоняется и поднимает какую-то вещь, лежавшую рядом с его стулом. В следующую секунду кладет на стол фотоаппарат с вмятиной.

— Испорчен, — говорит Анель и ногтем осторожно соскребает с края аппарата засохшую грязь.

— Да, такой мне отдали.

— Он лежал в земле?

— Не знаю, таким мне его принесли, — повторяет Блэсс.

— И что дальше? — спрашивает она, помолчав.

Ричард снова наклоняется и берет с пола фоторепортерскую сумку.

— Это его сумка, — говорит он, ставя ее на столик.

Анель смотрит на вставленную в пластиковый кармашек сумки смятую карточку с фамилией Фрэнка.

— Я знаю, — говорит она, не сводя глаз с имени мужа. — А остальное? — спрашивает женщина спустя мгновение.

— Больше у меня ничего нет.

— А фотографии твои, да? — Анель поднимает глаза на Ричарда.

Он молчит. Смотрит в сторону.

— Все фотографии, которые он там сделал — несколько десятков пленок, — это все твое, да?

— На них ничего не было, — говорит Ричард. — Ничего. Все пленки оказались засвечены.

— Тебе всегда надо врать?

— Клянусь.

— Клянешься? — с иронией переспрашивает Анель.

— Клянусь, — повторяет Блэсс. — Мне удалось проявить только эти несколько снимков... которые ты хорошо знаешь, которые все знают, — тихо заканчивает он.

— Хорошо... — еще тише говорит Анель. — Но, наверное, тебе еще есть что мне сказать, а? — голос звучит резко.

— А что еще я могу сказать? — удивляется Ричард.

— Послушай, ты что, не понимаешь... — Анель сильно наклоняется к нему, — я хочу знать, где он?

— Но ведь он мертв, — прерывает Блэсс.

— Верно... — сухо отзывается Анель. — И именно поэтому я хочу точно знать, где он.

— Не понимаю.

— Как ты можешь не понимать, — обрывает его Анель.

— То есть ты хочешь знать, где его похоронили, где он лежит? — нервно спрашивает Ричард.

Анель откидывается на спинку стула. Молчит. Ричард молчит тоже. Анель продолжает равнодушно, не глядя на Блэсса:

— Я не причиню тебе зла, я же сказала... Будешь жить спокойно. Будешь снимать дальше, делать карьеру... А у меня будет его могила.

Анель оглядывает зал, внимание ее привлекает стоящий за стойкой и не спускающий с них глаз бармен. Обращаясь к нему, она говорит громче:

— У вас есть листок бумаги и какая-нибудь ручка?

— Есть, — отвечает тот без улыбки. — А может, что-нибудь выпить?

— Воды!

Анель смотрит на Ричарда. Тот избегает ее взгляда, разглядывает через окно стоящие во дворике контейнеры. Поворачивается лишь тогда, когда бармен кладет на стол бумагу и ручку и ставит воду. Молча начинает рисовать. Говорит тихо, по-прежнему не глядя на Анель:

— Сумку с фотографиями мне принес маленький албанский мальчик.

— Это я знаю, — обрывает его Анель.

— Он рассказывал, что Фрэнка похоронил его дедушка. На следующее утро после казни всех тех мужчин, которых ты видела на снимках... Их... ему тоже пришлось похоронить. Это были его сыновья и внуки. Это было сорок километров от... — Ричард наклоняется над листочком и вписывает название города.

— Ричард... — глядя на его склоненную голову, говорит Анель совершенно другим тоном.

Мужчина поднимает на нее глаза.

— Почему ты мне не сказал? — тихо спрашивает она.

— Не знаю, я негодяй, — отвечает Ричард.

Анель долго смотрит на него и вдруг отворачивается к окну.

Во дворик въезжает огромная мусорная машина. Останавливается, затем медленно, методично поднимает первый контейнер и опрокидывает его в кузов. Анель берет со стола сумку Фрэнка и, не глядя на Ричарда, встает и выходит.

Пустая, нагретая солнцем площадка военного аэродрома. Его окружают дежурные единицы сил КЕЙФОР. На одной из боковых полос медленно идет на посадку небольшой военный вертолет. Навстречу ему не спеша направляется военный джип. Останавливается, оттуда выходит высокий офицер контролирующих аэродром международных войск. Вертолет касается земли. Открывается дверца, плавно выезжает короткий трап. Анель, крепко держа за руку Эдварда, спускается первой, за ней появляется Адам. Встречающий их офицер отдает честь, затем ведет гостей к машине. Джип трогается и покидает территорию аэродрома.

Приближается вечер. Кассель сидит на террасе своего дома, провалившись в старый полотняный шезлонг и укрывшись клетчатым пледом. Из-под опущенных век наблюдает за плывущими белыми перистыми облаками. Неожиданно тишину нарушает громкое жужжание газонокосилки. Кассель со злостью сбрасывает плед и садится.

— Не сейчас! — орет он садовнику, пытаясь перекричать шум косилки. — Не сейчас!!!

Садовник удивленно глядит на писателя, затем, слегка пожав плечами, выключает косилку. В саду наступает тишина.

По узкой извилистой дороге едут два военных джипа и большая «скорая помощь». В первом джипе на задних сиденьях мы видим Анель, Эдварда и Адама. Сидящий рядом с водителем седой офицер оборачивается и помогает Адаму опустить стекло. В машине жарко, подходит к концу долгий жаркий день. Офицер глядит на спящего у матери на коленях Эдварда, потом на Анель, которая тоже дремлет, положив голову Адаму на плечо. Мужчины обмениваются коротким мимолетным взглядом, затем Адам отводит глаза и смотрит в окно.

Разрушенный косовский поселок, который мы уже видели раньше. Десяток полуразрушенных дворов, заболоченный луг до самого леса. Дальше — цепь невысоких гор на горизонте, там медленно садится солнце. Тишина. Издалека доносится шум приближающейся к селению автоколонны. Седой сгорбленный старичок — тот самый, которого мы помним по сцене казни, произошедшей здесь несколько месяцев назад, — медленно поднимается со скамейки у дома. На мосту появляются два военных джипа и «скорая». Приближаются к дому, перед которым стоит старик.

Ранний вечер. Четверо солдат осторожно, с трудом несут к «скорой» металлический ящик размером с гроб. Крепко прижавшись друг к другу, на скамейке перед домом сидят Анель и Эдвард. Рядом, чуть подальше, — старик. Он поворачивает голову к мальчику. Эдвард несколько раз громко хлюпает носом, потом судорожно прячет лицо в рукав материнского пальто. Анель, замерев, вглядывается в темную поверхность металлического ящика — солдаты медленно заносят его в открытые дверцы «скорой». Адам, повернувшись к ним спиной и глубоко засунув руки в карманы куртки, смотрит на раскинувшиеся за домом болотистые поля и черную линию леса. Мгновение спустя, уткнувшись взглядом в землю, он начинает носком ботинка нервно разгребать размокшую землю. Оборачивается, когда слышит, как с негромким треском открывается крышка металлического ящика. Анель тоже оборачивается, их взгляды встречаются. Они глядят друг на друга, затем Адам направляется к открытым дверцам «скорой». Подходит, заглядывает в ящик. Несколько секунд спустя поднимает глаза и смотрит на Анель. Кивает.

Автоколонна — два военных джипа и «скорая» посередине — медленно покидает поселок. Машины едут по проселочной дороге, минуют большую территорию старой разрушенной фабрики и въезжают в опустевший серый квартал. Сидящий рядом с матерью Эдвард стискивает колени и начинает нервно притопы-

вать. Анель замечает это и наклоняется к переднему сиденью. Осторожно касается плеча сидящего перед ними офицера. Машины — одна за другой — останавливаются перед низким неоштукатуренным корпусом. Анель выводит сына из джипа и ведет за обшарпанную стену мусорника.

— Быстренько, Эдвард! — тихо просит она и подталкивает мальчика к стене. В ожидании смотрит на здание. На одном из маленьких квадратных балконов второго этажа сидит в инвалидной коляске тридцатипятилетний, коротко стриженный мужчина. Анель несколько секунд смотрит на обрубки ног в завязанных серых штанинах, затем украдкой поднимает глаза на его лицо. Мужчина равнодушно смотрит на нее. На коленях у него дешевый цветной журнал с раздетой девицей на обложке. На балкон выходит старая толстая женщина и ставит перед ним на высокой табуретке миску с едой. Мужчина отворачивается, и теперь видно, что лицо его от виска до подбородка пересекает шрам.

— Все, мама, — говорит Эдвард, просовывая руку в ладонь Анель.

Мужчина на балконе поразительно похож на командира, руководившего казнью в косовском поселке, во время которой погиб Фрэнк Доуптон. Он провожает взглядом Анель и Эдварда, которые садятся в передний джип. Потом, не сводя глаз с медленно трогающихся с места машин, откладывает смятый журнал на лежащую рядом стопку ему подобных и берет ложку. Спокойно глядя на удаляющуюся автоколонну, начинает не спеша есть.

Поздний вечер. Бернхард Кассель под своим клетчатым пледом по-прежнему сидит на террасе, глубоко провалившись в старый полотняный шезлонг. Вглядывается в бархатное синее небо. Встает, и, придерживая на плечах плед, идет в темную гостиную. Пересекая ее, бросает взгляд на работающий без звука телевизор. Подходит ближе, глядя на немые, искаженные криком лица мужчин, высоко несущих транспаранты и перечеркнутые черной краской фотографии недавнего вождя. Кассель подходит еще ближе и внимательно рассматривает лица. Потом берет пульт и выключает телевизор.

Такси подъезжает к дому Анель и Эдварда. Анель нагибается — ищет в сумке мелочь.

— Я заплачу, — говорит Адам и смотрит в окно.

— Ты с нами не выйдешь? — удивленно глядит на него Анель.

— Нет.

Оба говорят шепотом, разделенные спящим Эдвардом.

— Пойдем к нам, не надо тебе возвращаться домой, — чуть нервно улыбается Анель.

Нагнувшись к Адаму, она касается его руки. Тот, по-прежнему глядя в окно, качает головой.

— Это слишком. Слишком для меня, Анель, — говорит он, не оборачиваясь.

— Почему? Теперь ты мне ближе, чем когда бы то ни было, — Анель напряженно глядит на него.

— Не могу. Сейчас мне нужно немного побыть одному, — помолчав, говорит он.

— Может, ты попробуешь? — снова просит Анель.

Адам вновь качает головой.

— Нет. Сейчас нет, — говорит он и отворачивается.

Эдвард открывает глаза. Ни Анель, ни Адам не замечают этого.

— Но ты помнишь, что ты наш?

— Да, я буду об этом помнить, — говорит Адам и только теперь замечает открытые, устремленные на него глаза мальчика.

Анель тоже смотрит на сына.

— Пойдем, Эдвард, мы уже дома, ты сейчас ляжешь в кровать, — говорит она громко, но в голосе еще чувствуется напряжение.

Выходит из машины и протягивает руку заспанному мальчику. Эдвард вылезает и внимательно смотрит на мать, затем заглядывает в такси.

— Она это серьезно сказала. Ты наш.

Мгновение ждет реакции Адама, но тот опять отворачивается к окну. Стоя у открытой машины, мальчик смотрит на мать, потом захлопывает дверцу. Такси трогается. Анель и Эдвард стоят на тротуаре, глядя ему вслед.

— Пойдем, — говорит Анель. — Пойдем выспимся.

Она хватает сына за руку и направляется к подъезду.

Чудесный, солнечный зимний день. Обсаженная высокими деревьями широкая аллея старого кладбища. Вдалеке скользят по утоптанному снегу две фигурки. Анель и Эдвард с маленькими рюкзачками за спиной, смеясь, приближаются к перпендикулярной дорожке и сворачивают. Продолжая скользить, они подходят к могиле со светлым камнем под раскидистой, покрытой толстым слоем снега елью.

— Привет, папа, — говорит Эдвард и сбрасывает рюкзак на деревянную скамейку.

На камне выгравирована надпись: «Фрэнк Доуптон. Фоторепортер. 1962 — 1999». Мальчик достает миниатюрную зеленую елочку и осторожно распрямляет свежие ветки. Анель тоже снимает с плеч рюкзак и вынимает из него коробку с цветными шариками.

— Пожалуй, будет неплохо, правда, Эдвард? — улыбается она сыну, который устанавливает елочку на могильном камне.

— Будет очень хорошо, мама, — отзывается мальчик.

У обоих розовые от мороза лица; они склоняются к елочке и принимаются осторожно развешивать шары.

Вечер. Празднично украшенный торговый пассаж на одной из главных улиц города. Эдвард с матерью проходит мимо цветных витрин, стоящих возле них рождественских елок и Санта-Клаусов, раздающих подарки. Минуют расцвеченную, как и все остальные, витрину книжного магазина. Анель пробегает глазами выставленные в ней книги, альбомы и т.д. Новинка Бернхарда Касселя — «Фотографии, получившие премию». Анель резко останавливается. Ниже объявление: «Торжественный вечер, посвященный выходу книги. Музей современного искусства. Овальный зал. 2.01.2000. Приглашаем!»

— Подожди меня здесь, — говорит она и быстро входит в магазин.

Подходит к прилавку с книгой Касселя. Берет ее в руки, открывает. Рассматривает фотографию писателя на задней обложке, сделанную ею несколько месяцев назад.

— Хороший снимок, правда? — слышит Анель приятный голос молодой продавщицы и поднимает на нее глаза. — И книжка хорошая. Правда — замечательная история, — продолжает девушка. — Почитайте.

— Да... — не глядя на нее, тихо говорит Анель и переворачивает книгу. Еще раз смотрит на название, потом кладет на место. — Я ее знаю.

Она оборачивается к витрине, за которой, прижавшись носом к стеклу, стоит Эдвард. Мальчик многозначительно постукивает по часам.

Ночь. На темно-синем небе вдруг тысячами цветных искр вспыхивает фейерверк. Каскад огней взлетает вверх, потом начинает медленно опускаться, образуя четырехзначное число.

Квартира Анель и Эдварда. Анель с бокалом шампанского стоит у окна, сын сидит рядом, забравшись с ногами на подоконник. Оба смотрят на освещенное фейерверком небо: словно на гигантском экране, там уже отчетливо видны огромные, переливающиеся разными цветами цифры — 2000.

— Всего тебе доброго, мама, — взволнованно говорит Эдвард, обнимая Анель за шею.

— Всего тебе доброго, сынок, — отвечает она и целует мальчика.

Задумчиво глядя в окно, выпивает шампанское. В следующее мгновение ставит бокал на подоконник и берет телефон. Быстро пересекает гостиную и, остановившись, смотрит на Эдварда. Словно загипнотизированный, тот сосредоточенно наблюдает за тем, как число на небе тает и вместо него возникают слова: «Happy New Year». Анель стремительно выходит, набирает номер.

— Я знаю, кому ты звонишь! — отводя глаза от окна, кричит ей вслед Эдвард. — Передай ему от меня привет! Даже поцелуй его от меня.

Проходя по темному коридору, Анель невольно улыбается, потом прикладывает трубку к уху.

Овальный зал Галереи современного искусства. Тот самый, где несколько меся-

цев назад экспонировались последние фотографии Фрэнка Доуптона. В конце за широким столом сидит Бернхард Кассель. Через весь зал тянется длинная очередь гостей с цветами и экземплярами «Фотографий, получивших премию» в ожидании автографа. У стен несколько десятков фоторепортеров и журналистов с телекамерами и магнитофонами. Кассель со своей характерной улыбкой дает интервью очередному телеканалу. Рядом с камерой стоит Питер. Вопросы он задает быстро и очень уверенно.

— Вы были в Косово? — спрашивает журналист.

Кассель неторопливо качает головой.

— Нет, я старый человек, — помолчав, отзывается он. — Я наблюдаю мир только благодаря таким людям, как вы.

— Сюжет вашей книги придуман или вы опирались на реальные факты? — задает Питер следующий вопрос.

— Каждая реальность может казаться выдумкой. И каждая выдумка может стать реальностью, — медленно отвечает Кассель и останавливает взгляд на равнодушном лице журналиста.

— Вы не могли бы уточнить?

— Точка зрения определяется точкой сидения.

— Я задал простой вопрос, — с некоторым раздражением произносит Питер. — Вы могли бы на него ответить?

— Я уже ответил. Наше сознание — смесь выдумки и реальности, — говорит Кассель и встает из-за стола. Он переводит взгляд на стоящих за Питером журналистов и громко добавляет: — На сегодня достаточно.

Овальный зал галереи пустеет. Кассель прощается с обступившими его людьми и медленно спускается по ступеням. На площадке стоит молодой худой мужчина в очках. Он идет за Касселем и догоняет его на середине лестницы.

— Добрый вечер, — говорит мужчина в очках. — Меня зовут Фредерик Пломка... я кинорежиссер, я хотел бы...

— Это вы... — прерывает его Кассель, останавливаясь. — Я о вас слышал. Вы, говорят, на так называемом гребне...

— Мне об этом ничего не известно, — улыбается Пломка. — Может быть...

— Говорят еще, что вы подражаете недавно умершему режиссеру... Как его звали?..

— Матеуш Мартовский, да? — подсказывает Пломка.

— Кажется, да, — кивает Кассель и внимательно смотрит на стоящего перед ним режиссера. — Вы высоко ставите планку. Знаете, ее ведь можно сбить. И не только из-за «что?», но и из-за «как?». Вы ведь знаете, о чем я.

— Нет, — отвечает тот.

Кассель улыбается.

— Мой отец всегда говорил: «Умеешь считать — рассчитывай на себя», — замечает он.

Пломка долгим взглядом смотрит на писателя и молчит.

— Вероятно, вы хотели бы снять фильм по «Фотографиям, получившим премию», да? — после длинной паузы спрашивает Кассель.

— Вы угадали, — улыбается Пломка. — Именно об этом я и хотел бы с вами поговорить.

— Но ведь не сейчас?

— Нет, конечно, нет.

— Конечно... — повторяет за ним Кассель. — Пожалуйста, позвоните мне в ближайшие дни. Я часто бываю дома.

— Я позвоню завтра. Спасибо.

— Только знаете, я очень дорогой автор, — добавляет Кассель.

Пломка едва заметно улыбается.

— Догадываюсь, — отвечает он, помолчав.

1

Солнечное зимнее утро. Анель стоит в кухне с кружкой кофе. Наклоняется к столу, просматривает лежащую на нем утреннюю газету. В углу страницы замечает фотографию Бернхарда Касселя — за столом в Овальном зале. Анель ставит кружку, садится и начинает читать интервью под снимком. От чтения ее отвлекает звонок в дверь. Анель поднимается, делает еще глоток и подходит к двери.

— У вас домофон испорчен. Меня впустил сосед с первого этажа. Милый че-

ловек, — говорит Кассель, заметив на ее лице удивление. На писателе элегантное зимнее пальто. Под мышкой — экземпляр «Фотографий...».

— Пожалуйста, входите, — приглашает Анель без улыбки.

— Правда, можно? — спрашивает Кассель и, не дожидаясь ответа, переступает порог.

— Пожалуйста... — не очень уверенно говорит Анель и первая идет в гостиную.

Подойдя к столу, оборачивается к гостю. Кассель по-прежнему в пальто, он останавливается по другую сторону стола, затем кладет на него принесенную для Анель книгу.

— Я здесь, во-первых, потому, что вы не пришли на мое торжество, хотя я вас ждал. Во-вторых, потому, что хотел вас поздравить с Новым годом. В-третьих, потому, что хотел подарить вам эту книгу, — глядя на Анель, медленно говорит Кассель.

— Спасибо, но я не буду ее читать, — отвечает та, поднимая глаза. — Я не буду читать ни эту, ни следующие ваши книги, — спокойно заканчивает женщина.

— Почему? — так же спокойно спрашивает Кассель.

— Они перестали меня интересовать. Перестали быть для меня важными.

— А что для вас важно? — не сводя с нее глаз, спрашивает Кассель.

— Жизнь, — отвечает Анель. — Любовь... Но по-настоящему. А вообще — покой. Понимаете?

Они стоят в гостиной и смотрят друг другу в глаза. Кассель осторожно кивает — он понял.

— Но это недостижимо, — помолчав, роняет писатель.

— Может быть, — соглашается Анель. — Но путь к этому как раз и интересен. И прекрасен.

Кассель молчит. Только после долгой паузы он начинает говорить, тяжело опираясь руками о спинку стула.

— Но эта история настоящая, — замечает он тихо.

— Уже нет.

— Уже нет? — переспрашивает писатель.

Но Анель отводит глаза — она ответила. Кассель опирается о стул еще более грузно.

— Не мучайте старого человека... Я уже не изменюсь, — говорит он.

— Знаю, — отзывается Анель. — Поэтому я и не буду читать ваши книги.

— Я не изменюсь... — повторяет Кассель. — Но спасибо, что вы есть. Такая, какая есть, — он смотрит на женщину.

Та молчит. Кассель снова заговаривает.

— Может быть, все же хорошо, что я написал эту книгу, — говорит он тихо, с сомнением. — Может быть, все же хорошо... — повторяет писатель и вопросительно смотрит на Анель.

— Может быть... — помолчав, без особой уверенности соглашается женщина. — Но для кого хорошо? — спрашивает она резко и теперь уже сама выжидающе глядит на Касселя.

Писатель долго ищет ответ, наконец слегка пожимает плечами — он не знает. Молчит еще мгновение, потом снова спрашивает:

— Что бы вы сделали, если бы я дал согласие на экранизацию этой книги?

— Ничего. Не стала бы смотреть.

— Ничего больше? — допытывается Кассель.

— Ничего, — Анель улыбается. — А что? Вы думаете, я захотела бы вас убить? — с иронией спрашивает она.

— Например, — не исключает такой возможности писатель.

— Зачем? — продолжает Анель. — Ведь теперь это было бы уже не важно.

— Не знаю...

Кассель выходит в коридор. Открывает дверь, на пороге оборачивается. Глядя на Анель, по-прежнему стоящую у стола, приподнимает на прощание руку и уходит.

Анель слышит, как негромко хлопает дверь, и опускает глаза. Быстро хватает лежащую на столе книгу и бежит к двери.

— Книга! — кричит она вслед Касселю, который медленно, держась за перила, спускается по металлическим ступенькам.

Мужчина оборачивается.

— Простите, забыл. — Он берет у нее книгу.

— Не верю, — шепчет Анель, слегка улыбаясь, и быстро взбегает по лестнице. Кассель ждет, пока она закроет за собой дверь, и лишь тогда медленно продолжает свой путь вниз.

Ранний вечер. Стеклянный фасад высокого современного здания, в котором живет Ричард Блэсс. Сунув руки в карманы, Питер смотрит наверх, на мозаику темных и освещенных окон. Спустя мгновение ловко проскальзывает в подъезд, пока автоматические двери медленно закрываются за выходящей из дома молодой женщиной с псом на руках. Питер стремительно подходит к лифту, входит в него, но тут же возвращается в коридор и направляется к почтовым ящикам. На одном из них находит фамилию Блэсс. Проверяет номер квартиры и снова идет к лифту. Войдя, нажимает кнопку одного из верхних этажей. Лифт начинает подниматься.

За массивной дверью с табличкой «Ричард Блэсс» царит тишина. Питер решительно нажимает кнопку звонка. Ни звука. Подождав несколько секунд, он звонит снова. На этот раз дольше. Снова тишина, затем быстрые тяжелые шаги. Дверь стремительно открывается. Блэсс небрит, рубашка расстегнута.

— Я журналист... — глядя на него, начинает Питер и делает паузу.

— Я вас слушаю, — торопит Блэсс, продолжая стоять на пороге.

— Вы меня не впустите?

— Нет. Я занят. Уезжаю.

— Уезжаете? Надолго?

— Какая вам разница?

— Понятно, — говорит Питер. — До свидания, — добавляет он, отходя к лифту.

Блэсс закрывает дверь. Журналист неподвижно стоит у лифта, потом возвращается. На этот раз дверь открывается после первого же звонка.

— Что вам нужно? — Блэсс не скрывает своей ярости.

Питер улыбается и достает из кармана куртки экземпляр «Фотографий...».

— Я только хотел спросить, читали ли вы эту книжку, — говорит он.

— Нет, — быстро отвечает Блэсс.

— Еще один вопрос, — так же быстро реагирует Питер, делая шаг к стоящему на пороге Ричарду. — Эта книга о вас?

Блэсс со всей силы хлопает дверью прямо перед носом у Питера. Тот отшатывается. Со стены рядом падает репродукция — панорама ночного города с тысячами световых точек. Стекло трескается, разделяя картину на две ровные половины. Питер спокойно смотрит на нее, затем поднимает и осторожно вешает на место.

Три пары весел ритмично рассекают пенящуюся воду, по которой плывут белые, покрытые тонким слоем снега кусочки льда. Лодка быстро движется на свет бледного весеннего солнца. Не сразу удается различить в ней три фигуры в спасательных жилетах. На огромной скорости лодка проплывает еще немного, минует деревянный помост и замедляет ход. Эдвард бросает весла и выключает таймер на своих часах.

— С мамой у нас никогда так не получалось, — запыхавшись, говорит он, оборачивается назад и сильно перегибается через борт, чтобы увидеть сидящего за Анель Адама.

Рассвет. Ранняя весна. Разрушенная окраина поселка где-то в Косово. На тянущейся вдоль руин дороге мы видим — со спины — подростка. На плече у него большая, облепленная грязью фоторепортерская сумка. Он пересекает небольшой замусоренный двор и входит в бар — старый деревянный сарай. Мальчик останавливается на пороге. У окна, на другом конце зала замечает темный мужской силуэт. Подходит и ставит сумку на стол. Мужчина тут же хватает ее, но мальчик быстро забирает сумку со стола и прижимает к себе. Камера медленно приближается. Мужчина молча сует руку в карман брюк и вынимает пачку купюр. Отсчитывает несколько и кладет перед мальчиком на стол. Тот сидит неподвижно и долго вглядывается в деньги. Наконец поднимает голову и смотрит на мужчину. Выразительно качает головой. Потом быстро ставит сумку на стол

и, не притронувшись к деньгам, поднимается. Идет к двери. Мужчина тут же берет сумку и открывает ее.

— Cut! — слышен голос режиссера.

Включенная камера отъезжает назад. Выезжает из бара, пересекает замусоренный дворик, и теперь мы видим, что за ним, на краю дороги, по которой шел мальчик, стоит съемочная группа. Фредерик Пломка в зеленой брезентовой куртке вбегает в бар.

— Beautiful! — кричит он. — Great, really! — хвалит он актеров.

Крепко прижимает к себе мальчика и похлопывает по плечу все еще сидящего в кадре освещенного ослепительным светом мужчину. Тот опускает руку в карман куртки, вынимает сигареты и закуривает.

Лестничная клетка в доме Анель и Эдварда. С последнего этажа в глубоком колодце пролетов мы видим поднимающуюся наверх Анель. Питер сидит на последней ступеньке под ее дверью. Женщина поднимается медленно — она несет сумку с покупками и букет первых весенних цветов. Когда, добравшись до последнего пролета, Анель замечает журналиста, наблюдавший за ней Питер поднимается.

— Добрый день, — говорит он.

Анель кивает в ответ и внимательно смотрит на гостя.

— Вы журналист, да? Вы уже были здесь какое-то время назад? — спокойно спрашивает Анель.

— Был, — соглашается Питер и вынимает из кармана экземпляр «Фотографий...». — Вы поговорите со мной об этой книге?

— Нет, — отвечает Анель.

— Никогда?

— Никогда.

— Но я уже многое знаю, — улыбается Питер.

— Это меня не касается, — говорит Анель.

Она проходит мимо него к двери и ищет в кармане пальто ключ. Питер останавливается у нее за спиной.

— Я все же хотел бы кое о чем спросить вас... — начинает он, глядя на женщину. — Это книга о вашем муже?

Анель, поставив сумки на пол, чтобы открыть дверь, спокойно оборачивается к нему:

— А я хотела бы вас кое о чем попросить. Бросьте это.

— Почему?

— Не стоит всегда все доводить до конца... Не стоит всегда все знать... — говорит Анель, чуть улыбаясь.

— Но я человек самолюбивый, — отвечает Питер с такой же улыбкой.

— И, наверное, скоро начнете писать книги, — говорит Анель, переставая улыбаться.

— Возможно, — отвечает он. — Я, действительно, очень самолюбивый человек.

Запруженный людьми зал вылетов главного городского аэропорта. Ричард Блэсс в брезентовой куртке, с сумкой на плече и фотоаппаратом на шее проходит таможенный контроль. Над воротцами горит электронная надпись. Конечный пункт — Приштина.

Весенний день клонится к закату. В шезлонге на террасе сидит Кассель, как всегда наблюдая за небом. На этот раз оно серое, затянутое плотными низкими тучами. Писатель встает, входит в гостиную. Останавливается у столика с телефоном, снимает трубку, начинает медленно набирать номер на старом круглом диске.

В квартире Анель и Эдварда тихо и пусто. В высокие окна гостиной начинают барабанить первые капли дождя. Раздается телефонный звонок. Камера пересекает пустую гостиную, коридор, заглядывает в комнату Эдварда. На стене у стола висит на крючке фоторепортерская сумка, рядом, на полке — профессиональный фотоаппарат с небольшой вмятиной на боку. Камера медленно минует их и

возвращается в коридор. На звук барабанящих по стеклу дождевых капель и продолжающего звонить телефона накладывается пение тенора.

Парк, ранний вечер. Сквозь распускающиеся на деревьях первые весенние листья пробивается все более сильный дождь. Голос тенора все ближе и отчетливее. На огромном, ровно постриженном газоне ряды стульев. Слушатели восхищенно смотрят на высокую эстраду, на которой расположился оркестр. На авансцене стоит тенор. Дождь усиливается, и зрители почти одновременно раскрывают зонтики. Кто-то подходит к певцу и осторожно, стараясь не мешать, держит над его головой зонт. Оркестранты продолжают играть. Известная итальянская ария разносится по всему уже темному парку. В полосах света прожекторов серебрится дождь.

По улице, крепко прижавшись друг к другу под большим мужским зонтом, идут Анель, Адам и Эдвард. Вот они проходят мимо витрины, где в ряд выстроились телевизоры, на экранах — вечерние новости.

Черно-белые кадры: по большому, огражденному колючей проволокой минному полю бежит мужчина. Где-то на краю — по другую сторону — подволакивая ноги, медленно передвигается старушка. Сгорбившись до самой земли, не глядя вперед, ступает на заминированную территорию. Мужчина кричит и, приближаясь к ней, непрерывно щелкает затвором висящего на шее фотоаппарата. На мгновение останавливается — и только теперь мы узнаем Ричарда Блэсса. Он снова бежит вперед, и секунду спустя на экране — тело, высоко подброшенное в темном облаке взметнувшейся от взрыва земли.

Анель, Эдвард и Адам не глядят на экраны. Они приближаются к доносящемуся даже сюда, на улицу, голосу тенора. Наискосок пересекают пустую, залитую дождем мостовую и оказываются среди деревьев парка. Проходят вдоль стульев и садятся на три свободных места в последнем ряду. Порыв ветра.

Редакционный зал одного из главных телеканалов. В кресле, сильно подавшись вперед, сидит Питер. В руке у него пульт дистанционного управления. На экране появляется последний фрагмент репортажа из Косово. Военный вертолет стоит на поле возле изгороди из колючей проволоки. Четверо солдат засовывают в задний люк тщательно закрытый черный пластиковый мешок.

Парк. Концерт. Ветер все сильнее, с пюпитров начинают разлетаться ноты. Шум дождя заглушает музыку. Несколько музыкантов тщетно гоняются за кружащимися в воздухе листами, потом покидают сцену. Все усиливающийся ливень разгоняет публику.

Редакционный зал. По-прежнему сидя в своем кресле, Питер перематывает назад записанную на видео программу вечерних новостей, затем нажимает кнопку slow. В замедленном темпе еще раз просматривает момент взрыва и выброшенное вверх, в облаке земли тело Блэсса. Перематывает пленку дальше и снова в замедленном темпе смотрит, как в вертолет вносят черный мешок с трупом. Откидывается на спинку кресла и долго, очень долго ждет, пока медленно крутящийся винт не поднимет машину в небо.

Ночь. Опустевший парк под струями дождя. Тенор теперь поет a capella. Поет чудесно. Ряды скамеек опустели. Слушают только по-прежнему сидящие в последнем ряду Анель, Эдвард и Адам.

Перевод с польского Ирины Адельгейм

S U M M A R Y

Yury Pivovarov
Russia repartitioned
Historical outline of Russian structure of power and a sad destiny of Russian state.

Alexandre Lungin
Victim 374

Dmitry Bykov
Death and all

Vladimir Levashov
Sokurov's case

Alexei Khanyutin
It's all a bit more complicated
Discussion of Alexandre Sokurov's TAURUS (Russia).

Igor Mantsov
Surrender
Review of Roman Kachanov's DOWN HOUSE (Russia).

Nina Tsyrkun
Intimacy for beginners
Coverage of Berlin International Film Festival.

Nina Tsyrkun
Fire in a lunatic asylum
Review of Philip Kaufman's QUILLS (USA).

Victor Matizen
Royal hunt for Zaitsev
Review of Jean-Jaque Anneau ENEMY AT THE GATES (Germany — USA).

Marina Drozdova
Confectionary studies
Review of Lasse Hallström's CHOCOLAT (USA — Gr Britain).

Valentin Eshpai
Blue and Yellow
Review of Stephen Soderberg's TRAFFIC (USA).

Anjelika Artykh
Boundary tragedy
Review of Park Chan Wook's J.S.A. (South Korea).

Dmitry Desyaterik
A view of a teenager
Review of Taras Tomenko's SHOOTING RANGE (Ukraine).

Anatoly Korolyov
John Lennon's suicide
Psycho-analytical essay on mechanics of self-identification of the killer with his victim.

Sergei Khoruzhyi
Alternative as it is
Philosophical essay about anthropological alternative as a directive of human existence.

Johnny To:
«Everything is possible in cinema for me...»
The Hong Kong director interviewed by Anjelika Artykh.

Lasse Hallström:
«I'd like to sell myself...»
Interview taken by Irina Lyubarskaya.

Evgeny Golynkin
He was cinema itself

Vladislav Mirzoyan
A hundred of lives and deaths
Memoirs of documentary film-maker Leonid Gurevich.

Andrei Plakhov
Remembrance of the style lost
European cinema — films of the year.

Ludmila Julai
«Russia» — experience of openness
On Ekaterinburg Festival of non-feature films.

Vladimir Levashov
Dismantling
Mike Figgis' TIMECODE and Paul Thomas Anderson's MAGNOLIA in the context of new cinema technologies.

Valery Fomin
Hi, people!
An article on pseudo-folklorisation of TV.

Peter Shepotinnik
Timecode + humanity
Conversation with the TV author on TVcast as a mode of thinking.

Patrice Chereau:
«Actors always know more, than me...»
Experience of the film-maker especially attentive for performers.

Elena Bulgakova, Tatyana Lugovskaya
Soul encounters soul
Letters, memoirs, excerpts from diaries.

Roland Barthes
Reflecting
An attempt at a diary.

Krzysztof Piesiewisz, Agnieszka Lipiec-Wroblewska
Purgatory
The last story.

«Интим»

Режиссер Патрис Шеро

О фильме читайте в рубрике «Опыт»

ИСКУССТВО КИНО

Индекс 70402

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы О.АРОНСОНА, А.АРТЮХ, Д.БЫКОВА, Д.ДЕСЯТЕРИКА, Н.ИЗВОЛОВА, Д.КОММА, А.КОРОЛЕВА, С.КУЗНЕЦОВА, В.ЛЕВАШОВА, Н.ЛУКИНЫХ, А.ЛУНГИНА, И.МАНЦОВА, Ю.НОРШТЕЙНА, Ю.ПИВОВАРОВА, А.ПЛАХОВА, С.ХОРУЖЕГО, Н.ЦЫРКУН, В.ЭШПАЯ

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Кинoредакторы: цензура или художественное качество?

Что случилось с НТВ? Анкета

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«СЕСТРЫ» Сергея Бодрова-младшего

«ТЕМНАЯ НОЧЬ» Олега Ковалова

«МУМИЯ ВОЗВРАЩАЕТСЯ» Стивена Соммерса

«ПОЧТИ ЗНАМЕНИТЫ» Кэмерона Кроу

«ЗАЩИТА ЛУЖИНА» Марлин Горрис

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ВУДИ АЛЛЕН

НИК ПАРК

АЛЕКСЕЙ МИХАЛЕВ

В РУБРИКЕ «MEDIA»

Телесериал «Элли Макбил»

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

МАТЬЕ КАССОВИЦ

ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ

ЛЕНИ РИФЕНШТАЛЬ

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Борис Добродеев. Воспоминания

Всемирный конкурс эссе

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Сергей Чихачев. МЕХАНИЧЕСКАЯ СЮИТА

Александр Рогожкин. ДОМ, или ДЕНЬ ПОМИНОВЕНИЯ